

Yêda Rodrigues Lage

SUBLIMAÇÃO E IDEALIZAÇÃO
Os Destinos de um Conflito

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - Departamento de Psicologia
Universidade Federal de Minas Gerais
Belo Horizonte
2008

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia (área de concentração: estudos psicanalíticos) da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de mestre em Psicologia, sob orientação da Profa. Dra. Ana Cecília Carvalho.

Lage, Yêda Rodrigues.

Sublimação e Idealização: os destinos de um conflito. Belo Horizonte: UFMG/FAFICH,
2008.184p.

Nota: Dissertação de mestrado / Programa de Pós-graduação em Teoria Psicanalítica
/Orientadora: Prof.Dra.Ana Cecília Carvalho.

A Thomas, Flávia e Diego.

Agradecimentos

A meus pais, por tudo.

A José Flávio e aos meus filhos, pelo que são.

A Esther e Luiz Rocha, pelo incentivo e apoio.

Aos meus irmãos, pelos bons momentos que tornaram possível este trabalho.

A Ana Cecília de Carvalho, pelas inúmeras leituras, sugestões, e, em especial, pelo carinho com que orientou esta pesquisa.

A Capes, pelo auxílio financeiro que tornou possível este trabalho.

A Beth - funcionária do programa de Pós graduação - pela gentileza com que me acolheu.

A Luiz Flávio e Jéferson Pinto, que me ensinaram a pesquisar.

A Márcia Rosa e Guilherme Massara, pelas preciosas colaborações.

A Oswaldo França Júnior, por todas as contribuições, desde o início desta investigação.

A Júlio Flávio, por aceitar, tão prontamente, o convite para participar da banca de avaliação desta dissertação.

A Simone de Almeida, pelo cuidado e acuidade na revisão.

Aos amigos Bethânia, Rejane e Guilherme, pela disposição de escutar e sugerir.

A Cidinha e Maria das Graças, pela companhia amiga na caminhada.

A Fabrícia, Arlene, Adelaide e Jair, pelo apoio e pelos livros que enriqueceram esta pesquisa.

RESUMO

Essa pesquisa se propõe a investigar as vicissitudes da sublimação, questão que foi motivada pela observação dos pacientes em oficinas terapêuticas, em que se observou que a sublimação não é, para todo sujeito, um processo tranquilo: enquanto alguns pacientes se beneficiam das atividades a que se dedicam, outros são invadidos por muita angústia e ansiedade durante o processo.

Um levantamento na obra de Freud sobre o termo sublimação, mostra que, inicialmente, a sublimação foi definida como uma formação reativa, cujo processo consiste na inibição do alvo pulsional, e, posteriormente, há uma mudança na forma de compreender o processo, sendo que este consiste no desvio do alvo e troca do objeto da pulsão.

A aproximação entre a idealização e a sublimação foi efetivada por Freud em 1914, no texto sobre o narcisismo. Apoiados nessa referência, analisamos as várias possibilidades de se relacionar sublimação e idealização, divergindo-as e convergindo-as. A idealização, um complexo processo relativo à constituição do eu, em que a pulsão de vida e morte estão em constante confronto e movimento, relaciona-se à sublimação e os efeitos desta para o sujeito dependem muito da constituição do eu ideal, do Ideal do eu e do supereu.

Concluimos que os riscos observados durante o processo sublimatório se encontram intimamente relacionados à constituição do eu e à proximidade do campo de *Das Ding* – conceito fundamental na elaboração do conceito de sublimação na teoria lacaniana.

Sumário

Introdução.....	10
Capítulo 1 – A noção de sublimação em Freud.....	16
1.1 Sublimação e formação reativa.....	25
1.2 A Gradiva de Jensen.....	27
1.3 Sublimação em Leonardo Da Vinci	38
1.3.1 Sintoma sublimação.....	39
1.3.2 A circularidade do processo sublimatório.....	47
1.3.3 A pulsão e suas vicissitudes.....	51
Capítulo 2 – A sublimação e os ideais.....	55
2.1 Sobre o narcisismo.....	59
2.2 Doença e criação.....	65
2.3 Convergência entre sublimação e idealização.....	68
2.4 A religião: da sublimação à idealização.....	71
2.5 Efeitos dos ideais sobre a sublimação.....	74
2.5.1 A sublimação e o humor.....	76
2.5.2 A vida é bela.....	87
2.6 Pulsão de vida e pulsão de morte.....	94
2.6.1 Sublimação e a nova dualidade pulsional.....	100
2.6.2 A defusão pulsional.....	101
2.6.3 Sylvia Plath e a defusão pulsional.....	104
2.6.4 A pulsão de morte e a criação.....	109
Capítulo 3 – Sublimação e psicose.....	113
3.1 Caso João.....	115
3.1.2 Caso João e a dualidade pulsional.....	117
3.2 O imaginário campo do eu ideal.....	120
3.3 Esquema ótico	126
3.4 Função paterna.....	130
3.5 Função do Ideal do eu	132
3.6 Forclusão do Nome do pai	140
3.6.1 Esquema 1, Esquema R.....	144
3.6.2 Esquema I	148
3.7 A obra-prima ignorada	154
Capítulo 4 – Introdução ao conceito de sublimação em Lacan	162
4.1 <i>Das Ding</i>	162
4.2 Amor cortez.....	166
4.3 A dignidade do objeto	171
4.4 O oleiro.....	173
Conclusão	174
Referências.....	183

INTRODUÇÃO

Alguns artistas insistem no valor terapêutico da arte e dão testemunhos sobre isso. A escultora Louise Josephine Bourgeois, nascida em Paris, por exemplo, escreveu muito sobre a sua arte, relacionando-a à sua história de vida. Para ela, a arte teria uma função terapêutica, o que a fez afirmar a esse respeito: “As ansiedades desaparecem para sempre. Nunca voltarão. Eu sei. Funciona.” (BOURGEOIS *apud* RIVERA, 2002, p. 62). A exemplo dela, Lígia Clark, pintora e escultora nascida em Belo Horizonte e reconhecida internacionalmente, chegava a propor “que a fruição de sua obra fosse também terapêutica e utilizável como tratamento” (RIVERA, 2002, p. 62). Essa artista, além de várias contribuições à arte moderna, apostava tanto no poder de cura da produção artística que costumava oferecê-la como recurso terapêutico.

Sem duvidar de que a arte tenha “efeitos terapêuticos”¹ para alguns, queremos investigar a suspeita de que o processo criativo envolve elementos insuportáveis para outros. Nossa proposta foi instigada pela observação de que muitos artistas, embora culturalmente tenham feito grandes e importantes contribuições, do ponto de vista psíquico, parecem viver atormentados, sendo que muitos deles deram provas evidentes de intenso sofrimento. Sylvia Plath, escritora americana, também reconheceu e experimentou o efeito positivo de sua escrita, porém, vivenciou uma outra face da atividade da escrita que se relaciona com seu suicídio. É o que pretendemos mostrar neste estudo, a partir de uma pesquisa elaborada por Ana Cecília Carvalho (2003), que detectou e investigou os aspectos tóxicos da escrita de Plath.

¹ “Efeitos terapêuticos” refere-se, aqui, tão-somente aos efeitos que essas pessoas dizem obter das atividades, sem implicar uma discussão sobre os efeitos terapêuticos da psicanálise.

Além disso, o trabalho com pacientes psicóticos oferece vários exemplos, o que nos permite duvidar de que as atividades criativas sejam sempre benéficas a todos; pelo contrário, essas atividades nos fazem suspeitar de que algo nelas mobiliza angústia e, às vezes, destruição e morte.

Chamou a nossa atenção o caso de João, um paciente que desenhava há alguns anos e apresentava grande habilidade artística. Numa fase “surrealista”, para usar uma expressão sua, produziu, por acaso, um furo no papel que foi acompanhado de muita angústia. O rompimento das relações com as pessoas e com a arte, nesse instante, foi brusco e ele não voltou mais a desenhar, passando, depois desse dia, a fazer apenas cópias. Algumas questões pelas quais nos orientaremos neste estudo surgiram desse caso.

Partiremos da hipótese de que existe um perigo relativo à atividade criativa que buscaremos investigar a partir da psicanálise, especialmente do conceito de sublimação e de suas relações com a idealização, ponto no qual Freud foca sua atenção no estudo sobre o narcisismo, em 1914. Pretendemos investigar o processo de sublimação, desdobrando a questão da idealização, como um processo de constituição do eu, que depende da formação das instâncias do eu ideal, Ideal do eu e supereu, considerando as formulações de Freud e Lacan. Desse modo, os diferentes efeitos da arte sobre o sujeito são relacionados às possibilidades de convergência e divergência entre a sublimação e as instâncias ideais.

Nessa mesma linha de investigação, pretendemos examinar a questão levantada pelo ato de copiar apresentado por João, apoiados na hipótese de que, diante do encontro com um ponto limite, o sujeito pode sucumbir, mas pode, por algum meio, inventar uma solução que lhe permita contornar o perigo.

Nossos argumentos foram divididos em quatro capítulos, nos quais apresentamos algumas formulações de Freud e Lacan relativas à sublimação, além dos pontos de vista de outros colaboradores. Acrescentamos em nossa discussão algumas situações retiradas da

literatura, do cinema e da experiência em oficinas terapêuticas que possibilitam articular a teoria à prática.

Nosso percurso parte das primeiras formulações freudianas sobre a sublimação. Inicialmente, Freud compara a sublimação com a formação reativa. Interessar-nos-emos, nesta comparação, em especial, pela indicação de uma evidência subjacente a ela: a de que existe algo de que o sujeito precisa se proteger, o que ele pode, eventualmente, fazer por meio da sublimação. Esse algo que induz o sujeito no caminho da cultura é, ao mesmo tempo, apresentado por Freud como um meio de evitar toda e qualquer referência à sexualidade. Nesse aspecto, a sublimação pode ser entendida como um instrumento do recalque. Examinaremos, assim, no primeiro capítulo, o estatuto da sublimação como formação reativa. Paralelamente, ali levantaremos a história e o contexto teórico da formulação do conceito de sublimação.

Percorreremos os principais textos freudianos em que essa noção é apresentada, privilegiando, no primeiro capítulo, “Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen” (1907) e “Leonardo Da Vinci e uma lembrança de sua infância”(1910a), ambos os textos inseridos na primeira tópica freudiana. Pretendemos levantar e questionar essas primeiras concepções freudianas a respeito da sublimação, trabalhando-as nos exemplos que servem de suporte ao próprio Freud: Hanold, o personagem cientista da Gradiva, e Leonardo Da Vinci, o gênio da ciência e da arte renascentista, apontando para os problemas com que se defrontam as elaborações freudianas. A noção de sublimação que aparece nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905a) apresenta um paradoxo em relação à noção de sublimação exposta no ensaio sobre Leonardo. A sublimação, considerada inicialmente um meio de oposição à satisfação pulsional, é comparada ao dique que represa as águas, enquanto, em Leonardo, ela é apresentada como um meio que oferece à pulsão uma alternativa, sendo, portanto, equiparada ao que permite correrem as águas do rio.

No ensaio sobre Leonardo, Freud faz várias considerações sobre a identificação ao pai na sublimação, apontando para alguns aspectos favoráveis e outros desfavoráveis da idealização no processo artístico. Nossa pesquisa, desde esse ponto, se depara com a importância dessas noções para o desenvolvimento do tema da sublimação em Freud e, em especial, para responder às questões que nos propomos. A temática dos ideais somente será enfrentada, de fato, quatro anos depois, num contexto mais amplo, no texto sobre o narcisismo, quando Freud relaciona a sublimação à idealização.

O capítulo 2 será dedicado à investigação do trecho abaixo, extraído do texto “À guisa de introdução ao narcisismo” (1914/2004):

A sublimação é um processo que ocorre na libido objetal e consiste no fato de a pulsão se lançar em direção a outra meta, situada em um ponto distante da satisfação sexual; a ênfase recai sobre o afastamento e desvio do que é sexual. Quanto à idealização, este é um processo que ocorre com o objeto e por meio do qual o objeto é psiquicamente engrandecido e exaltado, sem sofrer alteração em sua natureza (FREUD, 1914/2004, p.112-113).

Pretendemos investigar as relações entre idealização e sublimação, anunciadas por Freud, procurando, inicialmente, conhecer o contexto no qual ele aproximou os dois conceitos. Veremos que a sublimação não foi avaliada em toda sua extensão, mas apenas no aspecto funcional,² quando Freud privilegia a diferença entre idealização e sublimação. Investigaremos, a seguir, outra possibilidade, ou seja, a convergência entre idealização e sublimação em que esta pode se beneficiar dos ideais. Por último, consideraremos a sublimação diante do supereu sádico do melancólico, em oposição ao supereu amável do humorista apresentado no texto “O humor” (1927), relacionando-os à divergência e à convergência entre sublimação e idealização.

² Quando utilizamos nesta pesquisa os termos “aspectos funcionais e disfuncionais da sublimação”, estamos considerando a proposição feita por Carvalho (2003), em seu estudo sobre a escritora americana Sylvia Plath.

Apoiando-nos nas formulações contidas em *O Ego e o Id* (1923), considerando, portanto, a segunda tópica freudiana e a dualidade entre pulsão de vida e pulsão de morte, avaliaremos as implicações dessa nova dualidade pulsional no processo sublimatório, em especial, no processo criativo. Examinaremos o filme *A vida é bela*, ganhador do Oscar de melhor filme estrangeiro de 1999, do diretor Roberto Benigni. Esse filme aborda a relação entre um pai e seu filho, e nos possibilita operar com as formulações freudianas sobre o humor, em especial, a relação entre o eu e um supereu afável, que equivale à identificação ao pai, em sua vertente amorosa e protetora, que sugere uma aproximação com o conceito de Ideal do eu.

No terceiro capítulo, “Sublimação e psicose”, abordaremos a questão dos ideais pela ótica lacaniana, isso porque as noções de eu ideal e Ideal do eu foram formalizadas conceitualmente por Lacan, que soube ler no texto freudiano as indicações que os distinguem. A partir desses conceitos e dos Esquemas R e I apresentados no artigo “De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose” (1958b), buscaremos compreender os efeitos da sublimação na ausência do Ideal do eu. Consideraremos, nesta investigação, o ensino lacaniano sobre a psicose da década de 1950, mais especificamente, as formulações contidas no artigo citado e em *O Seminário, livro 3: as psicoses*, que concebe a forclusão do Nome do pai como o mecanismo estrutural das psicoses. Em consequência da ausência do Nome do pai, o Ideal do eu não opera, nessa estrutura, redimensionando as identificações imaginárias a partir da identificação simbólica. As formulações lacanianas sobre a ausência da função paterna na psicose nos permitem vislumbrar os limites da sublimação para o sujeito na ausência do Ideal do eu.

Pretendemos mostrar, apoiado na obra literária *A obra-prima ignorada*, de Balzac, cuja história tem como tema um surto psicótico desencadeado em meio a um processo artístico, como a ausência da regulação simbólica pode deixar o sujeito à mercê da relação

imaginária e especular consigo mesmo, o que é enlouquecedor. Na psicose, ao chamar pelo Nome do pai, o que responde é apenas o furo, um vazio de significação. A dimensão da tragédia apresentada nesse romance nos ajuda a compreender o perigo a que o psicótico se encontra exposto e a urgência com que, algumas vezes, ele inventa uma saída radical diante de um encontro dessa ordem. Nesse contexto, concluímos pelo aspecto protetor do Ideal do eu em oposição ao supereu sádico desvelado no estudo da melancolia. Os efeitos da sublimação sobre o sujeito vão depender da própria constituição do eu, mais especificamente das relações do eu, sendo que, diante do supereu muito exigente, o eu fica mais vulnerável, o que aponta para os limites das atividades sublimatórias como recursos usados no tratamento das doenças mentais, modalidades bastante divulgadas pelas políticas de saúde pública sob o nome genérico de “oficinas terapêuticas”.

No quarto e último capítulo, trabalharemos nossas questões investigando o que Lacan apresenta em *O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise*, no qual ele aborda os problemas da sublimação relacionando-os à noção de *Das Ding*.

A título de conclusão, acompanharemos os comentários de Lacan a respeito de um caso em que o sujeito se depara com o vazio. Os efeitos desse encontro se fazem sentir no ímpeto para criar e na angústia. Sem deixar de experimentar a angústia, o sujeito consegue, contudo, se beneficiar desse encontro, tomando-o em sua vertente construtiva.

Capítulo 1

A NOÇÃO DE SUBLIMAÇÃO EM FREUD

E bem podemos suspirar aliviados ante o pensamento de que, apesar de tudo, a alguns é concedido salvar, sem esforço, do torvelinho de seus próprios sentimentos as mais profundas verdades, em cuja direção o resto de nós tem de encontrar o caminho por meio de uma incerteza atormentadora e com um intranquilo tatear (FREUD, 1930/1996, p.136).

Na história da Psiquiatria, o trabalho e a arte estiveram, em vários e importantes momentos, associados ao tratamento dos doentes mentais, consagrando-se como recurso terapêutico. A adesão ao uso dessas atividades é quase inquestionável e, muitas vezes, a postura que a sustenta parece ser confirmada pela expressão: “se bem não faz, mal também não”. Essas experiências têm sido disseminadas nos serviços substitutivos aos hospitais psiquiátricos, embora os trabalhos teóricos sobre o tema sejam relativamente escassos. A psicanálise tem motivado e suportado muito trabalho nas instituições públicas mineiras, ensejando a criação de um campo de estudo na interface saúde mental e psicanálise, campo eleito para o exame desta pesquisa com a qual pretendemos colaborar no trabalho com as oficinas terapêuticas, na medida em que discutimos, aqui, o conceito de sublimação.

A observação de alguns pacientes psicóticos evidencia que o trabalho desempenhado nas oficinas, muitas vezes, ajuda na melhora clínica dos pacientes; contudo, outras vezes, a própria atividade parece ser responsável pela intensificação da angústia, podendo favorecer o desencadeamento de uma crise. Pretendemos com esta dissertação mostrar que a sublimação, longe de ser inerte, tem efeitos no sujeito que a desempenha, efeitos que, algumas vezes, podem ser devastadores.

Esboçaremos, de forma geral, algumas proposições acerca do surgimento do termo sublimação no contexto psicanalítico. O estudo da sublimação implica uma articulação com

várias noções e conceitos da psicanálise, em especial a pulsão e a sexualidade, com os quais ela se encontra intimamente relacionada. Incluí, também, uma articulação com outras noções, por exemplo, a formação reativa e a idealização, que devem ser distinguidos do conceito de sublimação com os quais são geralmente confundidos.

Vários problemas se apresentam no curso desta pesquisa e, em relação a eles nem sempre se alcança uma solução consensual entre os estudiosos do tema. Um primeiro problema que se coloca é a respeito do termo “conceito” para se referir à sublimação. Muitos estudiosos não concordam que a sublimação tenha ganhado contornos definidos que lhe permitam ascender ao estatuto de conceito, preferindo tratá-la por “noção”. O próprio Freud não considerava encerrada sua proposta de caracterizar metapsicologicamente o termo, se considerarmos que, em uma frase localizada em *O mal-estar na civilização* (1930), trabalho posterior aos principais textos nos quais articulou e trabalhou o tema, ele afirma:

Uma satisfação desse tipo, como, por exemplo, a alegria do artista em criar, em dar corpo às suas fantasias, ou a do cientista em solucionar problemas, ou descobrir verdades, possui uma qualidade especial que, sem dúvida, um dia conseguiremos caracterizar em termos metapsicológicos. (FREUD, 1930/1996, p.87).

Por volta de 1915, Freud estava empenhado em escrever doze ensaios que planejava reunir sob o título: *Ensaio preparatório para a Metapsicologia*. O destino tortuoso desse livro “sugere que ele estava trabalhando em algo significativo – ou que algo significativo estava trabalhando nele” (GAY, 2002, p.334). Supõe-se que, entre esses doze artigos, um trataria especificamente da sublimação. A especulação sobre sua existência não impediu que estudiosos fizessem avançar essa noção, bateando na própria obra do mestre preciosidades a respeito do tema.

Considerando-se que no corpo da obra freudiana encontram-se asserções específicas sobre a sublimação e importantes articulações com outros conceitos, pretende-se, a partir de uma investigação da dimensão econômica, dinâmica e tópica, estudar o desenvolvimento do

termo “sublimação” na obra de Freud, à qual se somam as contribuições de outros autores. Desse modo, pretende-se situar a sublimação como conceito metapsicológico de valor instrumental para a prática da psicanálise, como nos propõe Sara Kofman (KOFMAN, 1934/1996, p.127).

Até ser apropriado por Freud, o termo sublimação já possuía outras significações. No terreno da alquimia, a sublimação traduz o processo de transformação do metal em ouro puro; no campo da química, trata-se de um termo técnico, que nomeia a passagem do estado sólido de uma substância diretamente para seu estado gasoso, consistindo num processo de purificação da substância; e, por último, numa acepção que remonta à Antiguidade, traduz uma noção moral: sublimação significa a purificação da alma. Assim, para Aristóteles, “a tragédia, através do temor e da piedade, impele o ser humano, o espectador, a erguer-se, a elevar sua alma” (ATTIÉ, 1997, p.147). A palavra origina-se do latim *sublimare*, que em português pode ser traduzido por “elevar ao alto” (FRANÇA NETO, 2007).

A teorização freudiana sobre a sublimação geralmente carrega um tom bastante otimista e a adjetivação é utilizada sem reservas em alguns dos textos. Contudo, a imprecisão do termo sublimação na obra de Freud é verificável em vários momentos. Chega a ser usado, às vezes, como sinônimo de “desvio” ou “substituição”, o que levou alguns pesquisadores a compará-lo com um curinga da teoria, uma palavra da qual se lança mão diante de um embaraço conceitual (KUPERMANN, 2003).

A primeira vez que Freud usou o termo “sublimar” foi em 2 de maio de 1897, em uma carta a Fliess, o que evidencia a motivação para trabalhar essa noção desde o início de sua obra. Freud comunica ao amigo a consolidação de suas descobertas sobre a histeria, dizendo que tudo se relaciona aos fatos passados, ou às fantasias, “que são estruturas protetoras, sublimações dos fatos, embelezamentos deles e, ao mesmo tempo, servem para o alívio pessoal” (FREUD, 1887-1904/1986, p.240).

O termo, nessa primeira aparição, relaciona-se à estética e à proteção, e os desenvolvimentos seguintes enfatizam a proteção como fator importante, que anima as pessoas a destinarem as pulsões sexuais para as contribuições culturais. O termo reaparece pela primeira vez em um texto publicado nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905a), quando é relacionado à sexualidade humana.

Freud aponta o desvio, para a arte, da energia originada na mesma fonte em que alguns encontram força para as atividades mais vis da civilização. A repressão sexual forçaria um desvio, para a arte, das forças destinadas à atividade sexual perversa polimorfa. Assim,

a progressiva ocultação do corpo advinda com a civilização mantém desperta a curiosidade sexual, que ambiciona completar o objeto sexual através da revelação das partes ocultas, mas que pode ser desviada (“sublimada”) para a arte, caso se consiga afastar o interesse dos genitais e voltá-lo para a forma do corpo como um todo (FREUD, 1905a/1996, p.148).

Origina-se do sexual tanto o que a civilização mais admira, quanto o que ela mais abomina. O que há de mais sagrado e sublime tem origem no mesmo ponto que é igualmente fonte das mais desprezíveis perversões. O deslocamento da sexualidade pode ser acompanhado observando-se os costumes dos povos primitivos, para quem os genitais eram portadores de poderes divinos, sendo adorados e considerados como motivo de orgulho e esperança para o povo. São os genitais os verdadeiros precursores dos deuses e da religião. As religiões atuais devem sua origem ao deslocamento da sexualidade para fins mais elevados e nobres, afastados dos fins propriamente sexuais. Estabelece-se, desse modo, segundo Freud, o elo entre a produção cultural e a sexualidade, ligação que prevalecerá durante todo o desenvolvimento da sua teoria.

A idéia da substituição do alvo sexual direto, de satisfação pulsional, por outro não sexual e, por isso mesmo, mais elevado e nobre, associada à noção de que a educação desempenha um papel importante destinado a manter a pulsão sexual em certos rumos, afina-se com o discurso pedagógico. Grande parte do esforço dos pais, mestres e religiosos

concentra-se em conter o interesse pelos genitais, não sendo poucas as práticas e castigos aplicados com esse intuito. Freud admite uma aproximação entre a pedagogia e a psicanálise, para logo realçar a distinção entre eles, reconhecendo que a psicanálise se interessa pela configuração da pulsão e não pela repressão da sexualidade:

Na medida em que prestam alguma atenção à sexualidade infantil, os educadores portam-se como se compartilhassem nossas opiniões sobre a construção das forças defensivas morais à custa da sexualidade, é como se soubessem que a atividade sexual torna a criança ineducável, pois perseguem como “vícios” todas as suas manifestações sexuais, mesmo que não possam fazer muita coisa contra elas. Nós, porém, temos todos os motivos para voltar nosso interesse para esses fenômenos temidos pela educação, pois deles esperamos o esclarecimento da configuração originária da pulsão sexual (FREUD, 1905a/1996, p.168-169).

Algumas afirmações de Freud centram-se na proporção entre a intensidade de atividade sexual do indivíduo e as realizações culturais do mesmo, sugerindo uma proporção inversa entre eles. Elas denunciam a necessidade de uma investigação inicial da sublimação, baseada na aposta de que a redução da atividade sexual ou abstinência funcionaria a favor da sublimação. Ao mesmo tempo em que essas primeiras afirmações freudianas parecem estimular práticas sustentadas na regulação da atividade sexual, são elas que vão esclarecer o fracasso desses esforços. Nesse momento, Freud aponta as impossibilidades e dificuldades de se manipular a sublimação, de utilizá-la, portanto, como recurso terapêutico, na medida em que se trata de um processo espontâneo:

Muitas pessoas adoecem precisamente tentando sublimar suas pulsões além do grau permitido por suas organizações e, para aqueles que têm a capacidade de sublimar, o processo ocorre habitualmente de modo espontâneo, logo que suas inibições tenham sido superadas pela análise (FREUD, 1908c/1996, p.181).

O período de latência sexual, compreendido entre os 5 e 11 anos, aproximadamente, é apresentado como um tempo especialmente propício para a criação de formações reativas ou contraforças, entre as quais Freud cita a vergonha, a repugnância e a moralidade. Nessa

mesma lista, complementando a série, Freud inclui as exigências dos ideais estéticos e morais (FREUD, 1905a/1996, p.167). As condições do período de latência sexual são as mesmas que favorecem a sublimação, identificada também como uma contraforça, em que a pulsão sofre um desvio radical dos fins sexuais, disponibilizando energia para as atividades culturais, em especial para o aprendizado escolar.

Apesar de constatar que a produção cultural se aproveita da abstinência sexual, Freud atenta para o fato de que o uso deliberado da repressão sexual não teria como resultado lógico o aumento das contribuições culturais e da produtividade do sujeito, mas, contrariamente, seria responsável pelas doenças nervosas. Podemos deduzir isso dos alertas feitos por ele nas “Cinco lições de Psicanálise” (1910b), proferidas na Clark University, em Worcester, nos Estados Unidos.

Prevenindo-se das interpretações e usos que poderiam ser feitos, a partir das suas afirmações sobre o desvio pulsional para fins sociais, Freud reconhece que a plasticidade pulsional pode ser uma tentação para conquistar grandes frutos para a cultura, tendência já em evidência na sociedade americana à qual se dirigia. Suas conferências fazem, assim, um alerta sobre o perigo de se ceder a esse entusiasmo. Recorre à metáfora da máquina, cujo processo de produção não aproveita todo o calor disponível, implicando sempre algum desperdício, para provar que, assim como privar um cavalo de alimento para fazê-lo mais rentável só pode ter como resultado a morte do animal, a atividade sexual, em certa quantidade, é imprescindível à saúde mental das pessoas.

Em “Moral sexual civilizada e doença nervosa moderna” (1908c), levantando-se exatamente contra os efeitos nocivos da moral civilizada, Freud adverte que, contrariamente ao que se poderia concluir de modo apressado, a civilização não teria nada a ganhar ao insistir na repressão sexual. Ao invés de defender a abstinência sexual, Freud passa a considerá-la como manifestação do conflito psíquico, que, conseqüentemente, em vez de estimular,

compromete a produção cultural. O grande consumo de energia, que chega a empobrecer culturalmente um homem, não se dá pela atividade sexual, mas especialmente pelo sintoma, um complexo processo inconsciente de formação de compromisso entre as instâncias em conflito. Freud desaconselha definitivamente a civilização a encorajar a abstinência sexual, pois, assim, se “produz homens fracos, mas bem comportados, que mais tarde se perdem na multidão que tende a seguir, de má-vontade, os caminhos apontados por indivíduos fortes” (FREUD, 1908c/1996, p.181).

Ele sai em defesa do “imoral”, que lhe parece estar mais próximo da “saúde” do psiquismo: “Correlatamente, em muitas famílias os homens são saudáveis, embora do ponto de vista social sejam altamente imorais, enquanto as mulheres, cultas e de elevados princípios, sucumbem a graves neuroses” (FREUD, 1908c/1996, p.177). Nessa passagem, em nome da saúde mental dos indivíduos, Freud defende o direito ao prazer sexual para todo sujeito. A sexualidade não pode ser abolida em prol de uma adaptação.

De uma investigação inicial, pautada na oposição entre abstinência sexual e sublimação, Freud passa à oposição entre sublimação e sintoma, implicando operações mais complexas e a necessidade de se fazer uma articulação com os demais conceitos propriamente psicanalíticos. As descobertas psicanalíticas passam da neurose à normalidade, sem que nenhuma fronteira bem-definida tivesse que ser traçada. Se Freud fez suas descobertas a partir da histeria e se o termo neurose foi, desde então, vinculado à doença, muito cedo ele declara que, do ponto de vista teórico, pode-se afirmar que todos somos neuróticos e que a distinção entre neurose e normalidade dependeria da quantidade de energia envolvida nos processos psíquicos. Através dessas noções, Freud reduz a distância entre o normal e o patológico, afirmando que a força dos fenômenos culturais encontra-se no registro das pulsões e do desejo inconsciente. Ele desvela as moções inconscientes por trás de toda produção cultural, em especial a artística. Inclusive, Freud se vale das obras de arte como meio de confirmação das

suas descobertas. A arte apresenta, de forma privilegiada e consagrada, as novidades que ele introduzia no campo científico. A sublimação preserva, apesar do desvio para outros fins, muitas das características dos processos patológicos, e também normais, como os sonhos e os atos falhos.

Freud observou o problema que a sexualidade constitui para o indivíduo, relacionando-a, inicialmente, aos valores morais da sociedade de seu tempo. Entretanto, ele verifica que a aversão ao sexual e, conseqüentemente, a necessidade de se proteger da sexualidade não se verificam da mesma forma em todos os indivíduos, como também a necessidade de se abster de temas relacionados à sexualidade depende de várias condições, intimamente relacionadas às neuroses.

Em um pequeno ensaio, “Tipos de desencadeamento da neurose” (1912), Freud visa distinguir quatro condições que levam as pessoas a adoecerem, ora enfatizando a disponibilidade interna, ora ressaltando o papel do mundo externo como causa das patologias. Conclui que em todas as situações o que é determinante é o aumento de libido no eu (FREUD, 1912/1996, p.255).

A primeira situação, descrita como frustração, desenvolve-se quando a civilização, ao impedir a satisfação pulsional, tem efeito preponderante na origem das neuroses, ocasionando um represamento de libido no eu, que nem sempre o eu encontra meios de descarregar. A sublimação é considerada uma das possibilidades que pode impedir o adoecimento:

Há apenas duas possibilidades de permanecer sadio quando existe uma frustração persistente da satisfação no mundo real. A primeira é transformar a tensão psíquica em energia ativa, que permanece voltada para o mundo externo e acaba por arrancar dele uma satisfação real da libido. A segunda é renunciar à satisfação libidinal, sublimar a libido represada e voltá-la para a consecução de objetivos que não são eróticos e fogem à frustração (FREUD, 1912/1996, p.250).

A outra possibilidade de adoecer advém das tendências do eu do indivíduo que, diante do esforço interno de usufruir da satisfação que lhe é disponível na realidade, sucumbe, devido à inflexibilidade da libido que se encontra fixada nos objetos. A terceira condição se deve também às fixações infantis, que se tornam irrevogáveis e impedem o sujeito de se beneficiar de uma fase de capacidade de realização e fruição ilimitadas que lhe é reservada na maturidade. A quarta e última situação é identificada quando um aumento da quantidade de libido, devido à menopausa ou à puberdade, vem exigir satisfação, ao lado de uma quantidade menor com a qual o eu estava, até então, acostumado a desviar. Esses quatro fatores têm em comum o aumento da libido represada, que o eu não pode desviar, sem prejuízo, com os meios ao seu alcance.

Os efeitos da sexualidade sobre o sujeito se devem não só à história individual de cada um, como também à própria condição humana, como será expresso, posteriormente: “Esse conflito é posto em ação tão logo os homens se defrontem com a tarefa de viverem juntos” (FREUD, 1930/1996, p.135). A repressão sexual não depende apenas da história da evolução do indivíduo; ela é um fato filogenético, tão antigo quanto o próprio homem, um meio de satisfação pago como um tributo para se abandonar a condição animal e ingressar na vida propriamente humana (FREUD, 1930/1996, p.111-112).

A vida sexual do homem é de tal natureza que a satisfação completa é irrevogavelmente limitada; a satisfação sexual não pode ser mais que parcial e a busca por uma satisfação substituta está inscrita na sua própria constituição. Ao revelar, nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, que a bissexualidade é uma condição humana, a diferença anatômica entre os sexos, do ponto de vista psíquico, se desvanece. O alvo da pulsão pode coincidir com objetos cujos atributos podem ser tanto masculinos quanto femininos, o que desestabiliza uma pretensa relação entre os opostos.

A sexualidade humana, conceituada pelo mestre vienense, diverge muito do sentido popular com que é concebida, pois ela não se restringe ao genital. Os primeiros objetos de desejo da criança não têm relação com a genitalidade. São antes apoiados na necessidade do bebê. No estudo das fases oral e anal, cujos objetos correspondem às necessidades do bebê, Freud revelou que esses mesmos objetos proporcionam uma satisfação a mais, que não se limita a saciar as necessidades vitais. Os objetos de desejo, na fase fálica, convergem para as figuras parentais e, por isso, são interditados pela lei universal do incesto, constituindo a base do Complexo de Édipo, contribuição fundamental da teoria freudiana. A pulsão, para se satisfazer, desloca-se do primeiro objeto direto de satisfação para outro, preservando apenas traços daquele, imperceptíveis à consciência.

Embora a expressão “objetivo imediato e direto” da pulsão sexual, largamente utilizada por Freud na definição de sublimação, pareça se referir ao ato sexual, para a psicanálise, a própria relação sexual humana, quando acontece, já responde a um deslocamento das pulsões, uma vez que os parceiros sexuais são substitutos dos primeiros objetos de amor encontrados, geralmente, na família. Não se tem acesso ao objeto direto, original e imediato da sexualidade ao qual se pressupõe a propriedade de satisfazer a pulsão. Assim, a atividade sexual do ser humano não pode ser considerada direta ou natural, como uma condição dos seres vivos regidos pelas leis da natureza. As analogias buscadas entre o mundo animal e o humano se prestam a denunciar a defasagem entre a sexualidade humana e aquela entendida como uma necessidade natural, que encontra satisfação na própria natureza. Assim, os adjetivos destacados só são pensados em referência ao objeto inalcançável da pulsão.

1.1 Sublimação e formação reativa

As formulações iniciais de Freud sobre a sublimação despertam nosso interesse por enfatizar sua função de proteção psíquica. Algumas pessoas investem na cultura, deliberadamente, com o propósito de se proteger de algo. Quando nos propomos a considerar esse campo teórico para nossa pesquisa, partimos da compreensão de que todas as atividades voltadas para a civilização, pensando, em especial, nas atividades oferecidas nas instituições psiquiátricas, são formas de sublimação. Buscaremos elementos em Freud que justifiquem, ou não, a pertinência da sublimação a essa gama ampla de atividades, identificando, desse modo, as diferentes economias psíquicas nelas envolvidas.

Destacaremos, em primeiro lugar, o momento em que Freud aproxima a noção de sublimação da noção de formação reativa. Ao definir a sublimação, ele a compara a um dique que represa e estreita o curso das forças sexuais, tais como o asco e a vergonha, a limpeza, a ordem e a fidedignidade. Essas formações, segundo Freud, dão a impressão de uma formação reativa contra um interesse pela imundície que pode estar relacionada ao corpo.

Durante esse período de latência total ou apenas parcial erigem-se as forças anímicas que, mais tarde, surgirão como o entrave no caminho da pulsão sexual e estreitarão seu curso à maneira de diques (o asco, o sentimento de vergonha, as exigências dos ideais estéticos e morais) (FREUD, 1905a/1996, p.167).

Em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905a), a formação reativa é definida como um mecanismo de defesa que faz convergir a energia, que busca se satisfazer nos objetos interditados, para as reações defensivas. Sublimação ou formação reativa são termos indiferenciados nesse momento da formulação freudiana. Em “Caráter e erotismo anal” (1908b), esse ponto de vista é reforçado quando Freud chama os traços de caráter, tais como a ordem, a parcimônia e a obstinação, traços típicos dos indivíduos obsessivos, de “sublimação do erotismo anal”.

Na conclusão de *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, Freud reconhece que mesmo as pessoas mais bem dotadas revelam uma mescla de “eficiência, perversão e

neurose”, e classifica a formação reativa como uma “subvariedade da sublimação” (FREUD, 1905a/1996, p.225). Considerar a formação reativa como uma subvariedade da sublimação amplia, de certo modo, o campo da sublimação. Podemos deduzir, a partir dessa indicação, a possibilidade de existirem formas sublimatórias que não sejam defensivas, porém, nessa primeira fase das formulações freudianas, o destaque é dado à sublimação como defesa, como proteção e fuga do sexual.

Oswaldo França Neto (2007) chama nossa atenção para uma nota de rodapé incluída em 1915, nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, na qual Freud aponta para uma diferenciação entre os dois conceitos: “A sublimação das forças pulsionais efetua-se pelo caminho da formação reativa. Em geral, no entanto, pode-se distinguir a sublimação e a formação reativa como dois processos conceitualmente diferentes.” (FREUD, 1905a/1996, p.168).

No ano em que Freud incluiu essa nota, ele já havia concluído sua análise sobre Leonardo Da Vinci e, inclusive, escrito o texto sobre o narcisismo. Em ambos os textos ele já havia apontado para um processo sublimatório que difere muito daquele formulado na aproximação com a noção de formação reativa. Ainda assim, nessa nota, ele não foi taxativo ao distinguir a sublimação da formação reativa.

1.2 A Gradiva de Jensen

A análise de uma obra literária nos permite analisar os reflexos dessas formulações sobre a conceituação de sublimação. Escrito apenas um ano depois de *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* e publicado em 1907, “Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen” nos apresenta o processo da sublimação através da atividade de um cientista.

Gradiva - uma fantasia pompeana, foi o primeiro título proposto para o romance de Wilhelm Jensen (1837-1911), publicado em 1903. Com exceção dos comentários sobre *Édipo*

Rei e Hamlet, em *A interpretação dos sonhos* (1900), o texto sobre a *Gradiva* foi a primeira análise de uma obra literária empreendida por Freud. Ernest Jones afirma que foi Jung quem apresentou a Freud o livro do romancista alemão, que não era objeto de maiores considerações, embora fosse um escritor bastante respeitado, como informa o tradutor Strachey (FREUD, 1907/1996). A motivação de Freud para analisar a obra em “Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen” justifica-se por se tratar de um romance em que o cenário coincide com um velho interesse dele pela arqueologia, em especial, pela cidade de Pompéia, cujo soterramento e escavação são metáforas largamente utilizadas em sua obra para o inconsciente e para o trabalho analítico:³ “...na verdade não existe melhor analogia para a repressão, que preserva e ao mesmo tempo torna algo inacessível na mente, do que o sepultamento como o que vitimou Pompéia, e do qual a cidade só pode ressurgir pelo trabalho das pás.” (FREUD, 1907/1996, p.44).

No ensaio sobre a *Gradiva*, Freud não pretende analisar a biografia do autor, como vemos em seus ensaios sobre Dostoievski e sobre Da Vinci; Freud não se interessa pela história pregressa de Jensen, e não coloca em questão os efeitos da criação desse romance para seu criador, embora, ao final da análise da obra, no “Pós-escrito à segunda edição”, ele manifeste a descoberta do potencial desses elementos para a investigação psicanalítica. As únicas palavras a respeito de Jensen resumem-se a um pequeno elogio à sensibilidade do artista, relativa à percepção dos processos psíquicos: “O autor tinha toda razão de estender-se sobre a preciosa similaridade que sua delicada sensibilidade percebera entre um determinado processo mental do indivíduo e um evento histórico isolado da história da humanidade.” (FREUD, 1907/1996, p.44).

³ Em “*Construções em análise*” (1937), Freud recorrerá novamente a essa metáfora: “O trabalho de construção, ou se preferir, de reconstrução, assemelha-se muito à escavação, feita pelo arqueólogo, de alguma morada que foi destruída e soterrada, ou de algum antigo edifício.” Apontando para a distinção entre o trabalho do psicanalista e o do arqueólogo, ele diz: “Aquilo com que se está tratando não é algo destruído, mas algo que ainda está vivo.” (FREUD, 1937/1996, p.277).

Quanto ao processo de criação, só sabemos o que o próprio Jensen informou nas três cartas que escreveu a Freud após receber dele um exemplar do artigo, manifestando ter ficado lisonjeado com o trabalho a ele dedicado. Embora parecesse ter concordado com as principais linhas da interpretação, Jensen revela que desconhecia a teoria psicanalítica e alega ter criado sua obra entregando-se à imaginação pela simples alegria de criar, sem nenhum outro propósito.

Pergunta-se muito sobre o eixo organizador desse ensaio. Qual a noção nele privilegiada? Freud declara, em “Um estudo autobiográfico”, que o ensaio sobre a *Gradiva* “não possui nenhum mérito específico por si mesmo” (FREUD, 1925/1996, p.2). De fato, se considerarmos que esse trabalho permitiu ao pai da psicanálise confirmar que a novidade anunciada por ele já se encontrava exposta em obras respeitadas da tradição ocidental, o mérito do trabalho não iria além de uma constatação que conferiria respeitabilidade e confiança às suas grandes novidades. Se assim fosse, concordaríamos com a opinião de Freud e consideraríamos que esse ensaio constitui, segundo Strachey, a primeira exposição “semipopular” de sua teoria das neuroses e seu efeito terapêutico (FREUD, 1907/1996, p.15-16).

No entanto, no “Pós-escrito à segunda edição” (1912), um adendo acrescentado cinco anos depois da publicação do texto sobre a *Gradiva*, nos incentiva a esperar algo mais da aproximação entre psicanálise e arte, pois o próprio Freud nos declara que a investigação psicanalítica

... não procura mais nelas somente uma confirmação das descobertas feitas em seres humanos neuróticos e banais; também quer conhecer o material de lembranças e impressões no qual o autor baseou a obra, e os métodos e processos pelo qual converteu esse material em obra de arte (FREUD, 1907/1996, p.87).

Seguindo essa indicação, tentaremos extrair algo mais a partir do trabalho inaugural que aproxima psicanálise e arte. Por que a suposta cura de Hanold o desviou do trabalho

científico, sendo que Freud afirmou que o processo da sublimação “ocorre habitualmente de modo espontâneo, logo que suas inibições tenham sido superadas pela análise”? (FREUD, 1908c/1996, p.181). O estudo sobre a *Gradiva* não menciona a sublimação, e menos ainda se constitui como uma apologia a esse destino pulsional, mas apresenta a análise de um romance em que a cura de um delírio coincide com uma reversão no processo sublimatório centrado na atividade científica. A *Gradiva*, segundo Freud, apresenta um protótipo de cura por analogia entre os métodos empregados na ficção e o método analítico. Nosso interesse por esse texto se deve à possibilidade de cotejar sublimação e formação reativa, como inicialmente sugeriu Freud.

No ensaio de Freud, os personagens são tratados como pessoas reais a quem se confere autonomia, devendo se considerar como legítimas as falas a eles reportadas. A história do romance relata o encontro de dois personagens: Zoe e Norbert Hanold, “um jovem arqueólogo que abdicara do seu interesse pela vida para dedicar-se aos remanescentes da Antiguidade clássica, sendo, por meios tortuosos e estranhos, embora perfeitamente lógicos, novamente atraído à vida real” (FREUD, 1907/1996, p.21).

Na novela, Jensen narra o encontro desse casal que, embora tivessem sido amigos de infância e, mais recentemente, vizinhos numa cidade alemã, só se reencontram após uma longa viagem até Pompéia. A viagem foi animada pela curiosidade despertada em Hanold por uma estátua que conheceu no museu em Roma. Hanold adquiriu uma réplica da estátua, pois essa figura muito o atraiu ao apresentar um andar característico: o pé flexionado para iniciar o caminhar apoiava-se somente na ponta dos dedos, alinhando-se verticalmente ao solo. Norbert, que se dedicava integralmente à ciência, começa a se perguntar se um esboço tão atraente e enigmático poderia ter um símile na realidade. A partir de então, Hanold passa a se interessar pela “natureza corpórea de Zoe-Gradiva” (FREUD, 1907/1996, p.31). Passa a observar a vida à sua volta e se depara com um caminhar que o faz acreditar tê-la encontrado.

Corre em sua direção, mas é impedido de continuar devido à censura exercida pela presença de transeuntes que o observavam em trajes íntimos. Em seguida, ele constrói um delírio em que a figura da Gradiva seria uma mulher de Pompéia, soterrada juntamente com a cidade, pelas lavras do Vesúvio. Sonha com ela e decide partir para lá. Zoe, que se encontrava nessa cidade em companhia de seu pai, um zoólogo-caçador de lagartos que escolheu a cidade para suas pesquisas, é a dona daquele caminhar com o qual o personagem teve contato apaixonado na infância, recalando posteriormente essa lembrança.

Em suma, a amizade apaixonada da infância, completamente erotizada, havia sido recalada. Hanold tinha entrado no período de latência e o elemento sexual só despertou sob a forma de um relevo. O retorno do recalado⁴ o fez ir à Itália, onde Zoe também se encontrava. Hanold iniciou uma construção delirante sobre a identidade da Gradiva, cuja apresentação no romance surpreende Freud pela semelhança da narrativa com um relato psiquiátrico. O desfecho da história relata um final feliz, em que o cientista, livre de seus delírios, reconhece seu amor pela vizinha, torna-se seu noivo e abandona a ciência que, a partir de então, passa a não fazer mais sentido para ele.

A atividade científica encontra-se expressamente favorecendo o recalque. Ela é o “instrumento do recalque”, expressão utilizada por Freud (FREUD, 1907/1996, p.40). A ciência oferece todos os meios de que Hanold precisa para afastá-lo da sexualidade e dos enigmas da feminilidade. Ele buscava refúgio na arqueologia, à qual se dedicava, integralmente: “Até então o sexo feminino não passara para ele de um conceito expresso em mármore ou em bronze, e nunca prestara a menor atenção às suas representantes contemporâneas.” (FREUD, 1907/1996, p.23). O romance esmera-se em mostrar a aversão e a recusa de Hanold diante de qualquer manifestação da sexualidade, evitando e irritando-se com

⁴ Adotaremos o termo “recalque”, em vez de “repressão”, utilizado na Edição standard brasileira da Imago, pois já é consenso que essa é a melhor tradução para o termo alemão *Verdrängung*.

situações cotidianas e banais que sugerissem, mesmo que superficialmente, o encontro entre os sexos. Essa recusa o leva a cometer equívocos na interpretação das cenas da realidade: assim como ele insiste em ver dois irmãos onde um casal de namorados se lhe apresenta, ele constrói uma interpretação delirante para não admitir seu interesse pela vizinha, afastando-se de tudo que pudesse despertar a perigosa atração. Apesar dos primeiros encontros com a moça, ele persiste na recusa do recalcado, evidenciada pela construção do delírio, dando prosseguimento à fuga.

Restava a Hanold a possibilidade de continuar fugindo, abandonando a arqueologia e se dedicando a uma outra atividade que o mantivesse afastado das questões da sexualidade. Ele foge, inicialmente, mas um violento desejo de ver Zoe novamente entra em conflito com os ímpetos de fuga. O desfecho, nesse caso, não foi o consentimento com algo que se apresentou insuportável no primeiro instante. Para aceitar sua atração pela jovem, Hanold percorreu um tortuoso caminho pela arqueologia, que acabou levando-o ao encontro daquilo do qual tinha horror.⁵ O personagem, ao admitir que sua ida à Pompéia fora motivada pelo desejo de encontrar as “pegadas” da Gradiva, começa a admitir suas razões inconscientes. Segundo Freud, “o antigo delírio começou a apresentar fissuras” (FREUD, 1907/1996, p.33). Ele abandona as interpretações sustentadas pela arqueologia e se volta para a realidade, admitindo seu amor pela jovem, desde muito cedo despertado e, conseqüentemente, recalcado.

O desfecho do romance foi comparado por Freud ao trabalho analítico, empreendido no romance pela personagem Zoe-Gradiva, o que confirmamos pela passagem: “O tratamento psíquico que ela administrara, entretanto, já exercera nele seus efeitos benéficos, e Hanold sentia-se libertado...” (FREUD, 1907/1996, p.41).

⁵ Os pés que atraíam Hanold, objeto fetiche, nos permitem intuir que o horror do qual Hanold fugia era o horror da castração, porém, nesse ensaio, a ênfase é dada, de forma mais geral, ao horror à sexualidade.

Freud explora esse romance para evidenciar, também, alguns procedimentos da técnica analítica, comparando o trabalho do analista ao de Zoe. A habilidade e o mérito de Zoe na condução da cura podem ser verificados na maneira como ela “apreendia a essência do delírio do arqueólogo, sem contestá-lo uma única vez” (FREUD, 1907/1996, p.21). Ela se conforma inicialmente ao delírio, entrando um pouco nele. Zoe consente em representar o papel da Gradiva, não quebrando imediatamente a ilusão, para evitar acordar bruscamente o sonhador, aceitando as hipóteses formuladas por Hanold sobre si mesma e, estrategicamente, lhe endereçando frases com duplo sentido, que contemplavam tanto a interpretação delirante construída por ele, quanto apontavam para a realidade e a atualidade da sua existência. Com esses procedimentos, as idéias delirantes de Hanold vão se desconstruindo até alcançar o momento da elucidação e do reconhecimento de seu desejo por Zoe.

Zoe consegue, portanto, desfazer o delírio de Hanold que, reconhecendo seu desejo pela velha amiga de infância, torna-se seu noivo. A experiência amorosa passa a ter uma função semelhante à cura analítica. Sobre a relação entre cura e amor, Freud comenta: “Não se pode desprezar o poder curativo do amor contra um delírio.” (FREUD, 1907/1996, p.30).

Concomitantemente, “a arqueologia começou a lhe parecer a ciência mais inútil e desinteressante do mundo” (FREUD, 1907/1996, p.29). O reconhecimento do desejo é comparado por Freud à cura⁶ e representado por figuras relativas à vida, em franca oposição à morte. A vida é um correlato ou resultado concomitante ao “trabalho da análise” de desenterrar o material inconsciente. Encontramos, na história, uma metáfora do desejo na figura do avançar, do caminhar, das pegadas em oposição ao pássaro aprisionado que se vê pela janela, metáfora que evoca o aprisionamento do desejo. A metáfora da gaiola que aprisiona o pássaro é relacionada ao Hanold cientista, que se mantém afastado e isolado do

⁶ “Cura” é aqui considerada em relação ao momento inicial das formulações freudianas, no qual não estão em jogo a pulsão de morte e a compulsão à repetição, elaborações que modificam a própria concepção de cura.

mundo, como um morto. Expressões como “volta à vida”, “tornou à vida” e a própria definição do nome “Zoe” que significa “vida” evocam a transposição da Gradiva, soterrada e morta, da ciência, para a jovem vivíssima da realidade atual. A vida é devolvida a Hanold a partir de uma existência que respeita o erotismo.

A cura é a “vitória do erotismo” (FREUD, 1907/1996, p.64), que faz oposição à dessexualização da pulsão, que traduz, nesse momento teórico, a deserotização da pulsão operada pelo trabalho científico. A ciência, porque não comporta o elemento erótico, é comparada à morte, como se verifica no trecho a seguir, extraído do romance, quando diz que ela “ensina uma concepção fria e arqueológica do mundo e faz uso de uma linguagem filológica e morta, que em nada contribui para uma compreensão da qual participem o espírito, os sentimentos e o coração” (FREUD, 1907/1996, p.24).

Para Hanold, a ciência “parecia algo muito distante, uma tia velha enfadonha, encarquilhada, ressequida, a criatura mais maçante e indesejável do mundo” (FREUD, 1907/1996, p.64). A figura apresentada nessa frase compara a ciência a uma figura, muito pouco atraente, uma “tia velha”, imagem sem erotismo, dessexualizada. Nesse momento, as formulações teóricas freudianas a respeito da sublimação resultam em um destino dessexualizado, mas também deserotizado, podendo-se entender dessexualização como sinônimo de deserotização. A vitória do erotismo é o que explica a preferência pela via amorosa em detrimento da ciência. O erotismo se opõe, nesse caso, à sublimação. Bastante antecipadamente, podemos ver aqui os germes da oposição entre vida e morte, relativa à posterior reformulação freudiana das pulsões. Freud anuncia a vitória do erotismo sobre seu oposto, a morte.

A atividade científica, tal como praticada por Hanold, nos pareceu um singular exemplo da sublimação como subvariedade da formação reativa, cujo propósito é proteger e afastar o sexual. No entanto, ressaltamos o paradoxo dessa afirmação, pois o fracasso dessa

solução é previsível, o que é apontado pelo próprio Freud nesse mesmo ensaio. Ele comenta o uso, como instrumento para o recalque, de algumas atividades tais como a ciência, a religião e a arte. Freud reconhece que Hanold utilizava vários “métodos de recalque, intensificando sua dedicação aos estudos” (FREUD, 1907/1996, p.41). Esclarece, ainda, que não seria surpresa se ele se apaixonasse pela imagem em mármore da Gradiva, que encobria a esquecida Zoe de carne e osso. Não seria improvável que o retorno do recalcado se fizesse na forma de uma escultura antiga, peça a serviço da arqueologia. A proteção contra o sexual buscada na sublimação das pulsões, quando pode ser confirmada, não é mais que provisória. Freud apresenta exemplos de que nenhuma forma de desvio para o social, nem mesmo a religião, oferece eficácia incontestável como defesa contra a sexualidade. O que a princípio parece ser um desvio do sexual acaba por confirmar e restabelecer uma conexão com o objeto desejado e interdito, ali mesmo no ponto alcançado, como uma “malévola traição”:

Um monge ascético, fugindo certamente das tentações do mundo, volta-se para a imagem do Salvador na cruz, mas esta vai submergindo nas sombras, e em seu lugar ergue-se, radiante, a imagem de uma voluptuosa mulher nua, também crucificada. Outros artistas, com menor compreensão interna psicológica, mostram, em alegorias da tentação semelhantes a essa, o Pecado erguendo-se, insolente e triunfante, em diversas atitudes junto à cruz do Salvador (FREUD, 1907/1996, p.40).

O recalcado vai emergir por trás da força repressora e por meio dela. Reforçando ainda mais essa idéia, Freud nos conta o conselho que Jean-Jacques Rousseau recebeu de uma dama a quem desagradara: “*Lascia le donne e studia la matematica*”,⁷ para nos lembrar do prestígio que a matemática goza como recurso desviante da sexualidade. Acrescenta ainda um caso, retirado de sua clínica, que confirma como a sublimação fracassa quando é eleita como estratégia defensiva. Um menino, ao tomar conhecimento dos processos sexuais, passara a fugir de todos os desejos eróticos, intensificando sua dedicação aos estudos, em especial ao

⁷ “Abandona as mulheres e dedica-se à matemática.”

estudo da matemática e da geometria. Essa criança reencontrou nas próprias figuras da matemática, por exemplo, na imagem de “dois corpos que se chocam”, ou na de um “cilindro de diâmetro m , inscrever um cone”, abomináveis evocações da sexualidade. O menino se sentiu traído pela matemática, afastando-se dela também (FREUD, 1907/1996, p.41).

Fica explícita a impossibilidade de se encontrar um abrigo seguro contra a sexualidade. Embasamos essa conclusão na afirmação de Freud: “O que foi escolhido como instrumento do recalque” vai constituir “o veículo do retorno” (FREUD, 1907/1996, p.40). O instrumento do recalque, nesse caso, é a atividade científica à qual Hanold se dedicava. Freud enfatiza que “a dedicação de Hanold à ciência não passava certamente de um instrumento utilizado pela repressão” (FREUD, 1907/1996, p.51). A sublimação se confunde com o recalque. A partir de então, a questão sobre a distinção entre os dois destinos pulsionais, a sublimação e o recalque, apresenta-se como uma questão importante e instigante.

Nessa perspectiva, compreende-se por que Freud afirma que as “pessoas adoecem precisamente tentando sublimar suas pulsões” (FREUD, 1908c/1996, p.181). Assim, o excesso de sublimação leva inexoravelmente à “doença nervosa”. A pulsão, ao desviar-se de sua finalidade, em alguns casos, não encontra substituto à altura que possibilite sua satisfação. É por isso que o personagem Hanold

sentiu-se superexcitado, ‘descontente pela falta de alguma coisa que não sabia o que era. Esse mau humor acompanhava-o por toda parte’. Nesse estado de espírito, sua fúria voltou-se até mesmo contra a ciência de que era servo fiel. Quando ao calor do sol de meio-dia vagueava sem rumo por Pompéia, não somente esquecera-se de toda a ciência, como também não sentia o menor desejo de voltar a se ocupar dela (FREUD, 1907/1996, p.64).

A sublimação, quando comparada à formação reativa, constitui-se como um dique para barrar e impedir a satisfação pulsional. O que estava em questão na atividade científica era “nada mais do que a supressão dos sentimentos eróticos” (FREUD, 1907/1996, p.55). A sublimação, considerada como formação reativa, apresenta-se como um fracasso que pode ser

entendido em dois aspectos: primeiro, o processo falha como defesa para a sexualidade que irrompe no próprio processo; segundo, os processos defensivos, desertizados, fazem escoar toda a energia do sujeito na manutenção da alienação e ignorância de sua própria condição desejante. Pensada desse modo, a sublimação carece de méritos. A sexualidade como constitutiva do sujeito não pode ser abolida, a não ser ao preço da própria vida; portanto, uma defesa muito bem constituída, contra algo essencial, só pode ser um fracasso do ponto de vista da psicanálise. Podemos afirmar que a sublimação, como formação reativa, fracassa até mesmo quando é bem-sucedida, já que, quando bem sucedida, se opõe ao desejo, se opõe a Eros.

Nesse trabalho de Freud, podemos depreender que pela ciência erigiu-se um dique para barrar a satisfação da pulsão, mas o rompimento das comportas é um destino certo, o que Freud expressa na afirmação: “O acaso demonstra a fatídica e comprovada verdade de que a fuga é o instrumento mais seguro para se cair prisioneiro daquilo que se deseja evitar.” (FREUD, 1907/1996, p.46).

Pela sublimação, a força pulsional e essencialmente erótica não perde a intensidade e nem desiste da satisfação. Não se trata de um estado ou resultado, a sublimação é um processo. Em carta enviada a Jung, em 1912, Freud propõe o termo *sublimierung*, reservando o termo *sublimation* à química (FRANÇA NETO, 2007). Conforme Michel Silvestre (1992), a opção pelo termo *sublimierung* acentua o caráter de processo incompletável e circular, conotação própria ao sufixo *ierung*, constitutivo da palavra. No alemão, a palavra implica um movimento que pode ser confirmado pela atividade científica de Hanold. Ele elegeu a ciência para fugir da sexualidade, mas nesse desvio, deparou, sob o signo dos pés, com o horror da castração e com os enigmas da sexualidade e da feminilidade dos quais pretendia fugir.

A sublimação pressupõe uma troca de objetos, e essa é uma condição e uma exigência do próprio processo. Ao sujeito que sofre esses efeitos só resta escolher entre fugir

ou encarar os enigmas que se lhe apresentam. Se decidir por essa última saída, não sairá inerte, mas assumirá uma nova posição subjetiva, coerente com uma nova forma de lidar com o que se lhe apresenta. Portanto, esse destino pulsional apresenta seus méritos e limites, o que seguiremos avaliando nas elaborações freudianas sobre a sublimação.

1.3 Sublimação em Leonardo Da Vinci

Pretendemos percorrer o ensaio freudiano “Leonardo Da Vinci e uma lembrança de sua infância” (1910a), considerando que este é um dos mais importantes trabalhos de Freud sobre a sublimação. Propomos investigar, em suas páginas, além de uma mudança no estatuto da sublimação, a distinção entre sublimação e recalque, problematizada no texto sobre a *Gradiva*. A distinção entre imaginação e intelecto, habilidades relacionadas ao artista e ao cientista, sugerida na *Gradiva*, em Leonardo se mesclam.

Esse trabalho foi recebido com muitas críticas e se singulariza por se tratar de um estudo biográfico que é a primeira e única grande incursão no campo da biografia, na extensa obra do criador da psicanálise, cujo objetivo é alcançar a compreensão da vida mental do gênio Leonardo. Freud, mais uma vez, busca confirmar suas teorias e descobertas aplicando-as ao legado que Da Vinci nos deixou, tanto no campo da ciência, quanto no da arte. Analisa-o como se fosse um caso clínico, aos moldes dos que até então teve conhecimento pelos anos de trabalho com a prática da psicanálise. Recorre às várias biografias sobre o pintor de que dispunha na época, confirmando que os conflitos que atingem as pessoas comuns não são diferentes daqueles que atormentam os maiores expoentes da nossa cultura. O projeto freudiano se distingue das biografias de seu tempo, pois se interessa pela individualidade sexual, enquanto as demais biografias da época se abstêm dessas informações. A sexualidade era considerada assunto impuro, indigno da biografia de um grande homem.

A análise de Leonardo levantou muitas questões que a psicanálise, especialmente no estágio em que se encontrava, não tinha condições de responder. A arte ultrapassava a psicanálise e nisso residia a grande admiração de Freud pelos artistas. Suas observações o levaram a constatar que o artista sabia o que ele, a duras penas, descobria na análise das históricas. Esse entusiasmo é expresso em vários de seus escritos. Especificamente no texto sobre Leonardo ele faz esta confissão: “Sucumbi à atração desse grande e misterioso homem.” (FREUD, 1910a/1996, p.139).

O interesse por Da Vinci data de muito antes, confirmada na carta a Fliess de 9 de outubro de 1898, em que Freud o menciona: “Leonardo, que talvez fosse o mais famoso canhoto da história, jamais tivera um caso de amor.” (FREUD, 1887-1904 /1986, p.332). O estudo sobre Leonardo parece ter sido motivado pela relação paradoxal entre o grande potencial artístico do mestre italiano e sua pouca atividade sexual, o que é bastante comentado no texto. Freud menciona o afastamento de Leonardo de toda “atividade sexual grosseira”, confirmando se tratar de um sujeito “que estava capacitado para viver em abstinência e dar a impressão de ser uma criatura assexuada” (FREUD, 1910a/1996, p.136). Freud põe à prova as formulações sobre a abstinência sexual e a sublimação, contudo, já se certificara que “se o cerceamento da sexualidade for exagerado, trará consigo todos os danos duma exploração abusiva” (FREUD, 1910b/1996, p.64).

1.3.1 Sintoma e sublimação

Como já mencionamos, encontramos, no texto sobre a *Gradiva*, uma referência à divisão entre a imaginação e o intelecto. De acordo com Freud, dependendo da prevalência de uma dessas habilidades, Hanold se tornaria “ou um artista ou um neurótico” (FREUD, 1907/1996, p.24). Nessa afirmação, Freud coloca o intelecto, que está a favor do trabalho científico de Hanold, do lado do recalque; por outro lado, a imaginação é vista como uma

saída da neurose, pela arte. A construção gramatical da frase acima, reforçada pela dupla presença da partícula “ou”, sugere que, se Hanold se tornasse um artista, não se tornaria um neurótico, o que alimenta a crença de que a arte seria essencialmente terapêutica. Reencontramos essa oposição entre doença e criação expressa, mais uma vez, nos versos de Heine que, oportunamente, Freud transcreveu em seu estudo sobre o narcisismo:

Foi a doença que causou
meu ímpeto para criação;
e criando pude ficar são,
e criar foi que me salvou (HEINE *apud* FREUD, 1914/1996, p.106).

O trecho que destacamos na *Gradiva* apresenta um outro problema. Nele, a ciência e a arte estão situadas em lados opostos, relacionados ao recalque e à sublimação, respectivamente. Nesse sentido, seria o caso de nos perguntarmos se a ciência deixaria de ser uma forma de sublimação, já que vimos que em Hanold ela servia ao recalque? Não acreditamos que seja assim. Esse paradoxo indica, entretanto, que há uma distinção entre a economia psíquica envolvida nas duas atividades e, de fato, não encontramos ainda nada que contrarie a intenção de incluir todas as formas culturais criadas pelo homem no campo da sublimação.

Leonardo Da Vinci dedicou-se às duas formas de sublimação: a ciência, que se compromete preferencialmente com o intelecto, e a arte, que privilegia a imaginação. Embora Leonardo fosse mais famoso pelo seu talento artístico, reconhecimento que lhe foi concedido pelos próprios contemporâneos, ele apresentava outro aspecto relevante em sua personalidade: uma forte tendência à investigação. Sua atividade científica, paralelamente à artística, foi muito expressiva.

Lembrando que, para Freud, a sexualidade é um ponto traumático para todo sujeito, ponto do qual é preciso se afastar ou se desviar porque comporta algo insuportável, ele aponta diferenças entre o artista e o cientista. O cientista, ao tratar dos mesmos assuntos que um

escritor, é sempre mais tosco e sua atividade proporciona menos prazer. A ciência, diz-nos Freud, é a “renúncia mais completa ao princípio do prazer de que é capaz nossa atividade mental”. Já o escritor, embora sem ferir o princípio da realidade e valendo-se da licença poética, consegue obter e produzir prazer intelectual e estético. Ao escritor é dado conhecer as maneiras para conduzir “as exigências de sua imaginação em harmonia com a realidade” (FREUD, 1910a/1996, p.171).

Freud reconhece que “a quantidade de sublimação possível e a quantidade de atividade sexual necessária variam muito, naturalmente, de indivíduo para indivíduo, e mesmo de profissão para profissão” (FREUD, 1908c/1996, p.181). Os exemplos paradigmáticos dessas distinções são, novamente, o artista e o cientista. Freud afirma: “É difícil conceber um artista abstinente, mas certamente não é nenhuma raridade um jovem *savant* abstinente.” (FREUD, 1908c/1996, p.181).

Mesmo reconhecendo que, no Renascimento, a ciência e a arte caminhavam juntas, em Leonardo elas são dignas de uma análise que leve em conta a subjetividade. O espírito artístico e o científico parecem implicar economias psíquicas diferentes, e a trajetória de Da Vinci, pelo menos por um determinado período, pode ser descrita como o triunfo da ciência sobre as artes, pois ele, cada vez mais, dedicava-se à investigação científica. “O efeito disso tudo sobre suas pinturas foi o de fazê-lo usar com menos entusiasmo o pincel, pintar cada vez menos”, observa Freud (FREUD, 1910a/1996, p.75).

A atividade científica, sobre a qual já estamos aptos a reconhecer a tendência para oferecer proteção e distância dos temas da sexualidade, a partir de nossa investigação sobre o personagem Hanold, apresenta-se, para Leonardo, como alternativa para a qual a pulsão se desviou. Assim como em Hanold, também em Leonardo essas atividades parecem implicar economias diferentes e conflitantes. A biografia de Da Vinci é marcada pela coexistência desses dois destinos, embora em alguns momentos, um prevaleça sobre o outro.

Acrescentamos a observação de que Leonardo, assim como o personagem da *Gradiva*, evitava qualquer representação que insinuasse o conteúdo sexual. As escassas alusões eróticas nas pinturas e nos desenhos do mestre surpreendem Freud, que sabia de artistas que se compraziam em desenhar cenas eróticas. Contudo para Leonardo, Eros parecia indigno. Num desenho sobre o coito, o corpo masculino apresenta-se fidedigno; por outro lado, o feminino apresenta-se injustificadamente incompleto. Freud conclui, por vários detalhes desse desenho, que ele é suficiente para que se deduza a repressão da libido, “repressão que levou o grande artista e pesquisador a um estado próximo da confusão” (FREUD, 1910a/1996, p.81). Observa-se que a habilidade artística de Leonardo, por um determinado tempo, falha, “sua tendência à indecisão e a protelação se fazem sentir como elemento perturbador na *Última Ceia* e, influenciando sua técnica, (...) desenvolveu-se nele um processo somente comparável às regressões nos neuróticos” (FREUD, 1910a/1996, p.137).

Leonardo se consumia na tentativa de dominar e reprimir seus afetos. Esses afetos eram “controlados e submetidos ao instinto de pesquisa” e, compensando-se pela recusa em experimentar o encontro com a diferença sexual, Leonardo se perguntava pelo significado e pela origem daquilo que deveria amar ou odiar. Segundo Freud, o artista “teria pesquisado em vez de amar” (FREUD, 1910a/1996, p.84).

Segundo o artista, a ciência levaria ao amor. Ele dizia que “não se tem o direito de amar ou odiar qualquer coisa da qual não se tenha conhecimento profundo”. O intelecto, para ele, favorece o amor. Freud discorda disso e reconhece que, pelo contrário, “o amor pode ser amortecido pela reflexão e observação”. Portanto, nada mais contrário ao conhecimento do que o amor. Ama-se sem saber o porquê, e porque não se sabe é que se ama (FREUD, 1910a/1996, p.83).

Um aspecto relevante nesse estudo, inclusive título do texto, baseia-se na lembrança de infância relatada pelo próprio Da Vinci, que se recorda de ter tido sua boca fustigada pela calda de um pássaro. Nessa figura, Freud se apóia para confirmar a homossexualidade de Leonardo e o forte vínculo dele com a mãe, elementos que serão representados em vários de seus quadros, especialmente no sorriso da *Mona Lisa*.

A investigação das escolhas dos objetos amorosos de Leonardo mostrou que eles são marcados pela fixação infantil de sentimentos de ternura pela mãe (FREUD, 1910a/1996, p.174). Apesar de todo desejo comportar uma proibição, o levantamento da atitude sexual de Da Vinci denuncia seu aspecto perigoso e proibido, já que apresenta um caráter incestuoso e homossexual, levando-o a se afastar dos relacionamentos amorosos e a se recusar, definitivamente, a ter um caso de amor. A homossexualidade não exercida na prática é reduzida a uma homossexualidade ideal (FREUD, 1910a/1996). A sublimação se apresenta para Leonardo como uma saída que lhe permite desviar-se de tal perigo, buscando substitutos menos ameaçadores. Leonardo busca na sublimação de suas pulsões meios para evitar esse conflito, porém, é como se o conflito se transferisse também para esse novo campo, o da arte e o da ciência. Um processo defensivo opera por trás das atividades de Da Vinci. Freud observa que ele “tão resolutamente se abstém de todo o tema sexual que dá a impressão de que somente Eros, o preservador de todas as coisas vivas, fosse assunto indigno para o pesquisador em sua busca da sabedoria” (FREUD, 1910a/1996, p.79). Assim, o artista se abstém dos temas relativos ao sexual, sustentando uma posição defensiva contra o amor.

A respeito do espírito investigativo em Leonardo, Freud afirma que a transformação da força que move a paixão em força investigativa não se converte sem prejuízo: “A investigação substituiu a ação e também a criação.” (FREUD, 1910b/1996, p.84). Sabemos, entretanto, que apesar da prevalência da atividade científica na vida de Leonardo, a arte não foi de todo abandonada. Diante do que foi exposto, parece-nos pertinente pensar numa

estratégia subjetiva adotada por Da Vinci, que se valeu da intrincação entre arte e ciência para possibilitá-lo continuar sendo artista, como se a arte tivesse um menor potencial defensivo e protetor. Nesse sentido, para além da tendência da época na qual arte e ciência se alinhavam, para Leonardo essa foi uma estratégia conveniente, como se a ciência fosse mais efetiva para possibilitar o afastamento daquilo do qual se quer proteger, a sexualidade.⁸ Assim, Leonardo submeteu temporariamente sua arte à ciência, sujeitando-se inclusive a ter sua criatividade e sua imaginação comprometidas. Freud diz que “o pesquisador que nele existia nunca libertou totalmente o artista durante todo o curso de seu desenvolvimento, limitando-o muitas vezes e, talvez, chegando a eliminá-lo” (FREUD, 1910a/1996, p.73).

Os comentários de Freud nos levam a pensar que a ciência impõe à sexualidade um maior afastamento, apesar de a defesa contra a sexualidade encontrar-se tanto na origem do processo científico como também do artístico. Considerando o lugar da ciência na cultura, verificamos que ela é um processo menos flexível, porque mantém relações íntimas com uma tradição com a qual se compromete. Ela depende dos conhecimentos prévios adquiridos e se submete às regras e às metodologias rígidas de trabalho, reservando menos espaço para o acaso. A partir dessas considerações, a atividade científica se apresenta como um campo para investigar as relações entre a sublimação e o sintoma.

Anos depois, na “Conferência XXIII - Os caminhos da formação dos sintomas” (1916), Freud dirá que os sintomas podem ser considerados atos prejudiciais e especialmente inúteis à vida do indivíduo, e que a principal consequência deles é o dispêndio mental que acarretam. Além de uma despesa de energia adicional necessária para se lutar contra eles, a quantidade de energia consumida no processo pode resultar num extraordinário empobrecimento da pessoa. Por outro lado, a dissolução do sintoma pelo processo de análise

⁸ A causa do horror em ambos os casos, parece ser a castração feminina. Na Gradiva, a castração é evitada por uma espécie de fetichismo evidenciado na atração incomensurada pelos pés do relevo, objeto fetiche; já em Leonardo a saída parece ter sido o da homossexualidade.

pode liberar energia para as contribuições culturais. O sintoma é uma formação de compromisso entre a censura e a exigência de satisfação, que oferece à pulsão a opção de tomar o caminho da regressão para se satisfazer, seja se fixando em uma das organizações que já havia deixado para trás, seja aderindo aos objetos que havia abandonado anteriormente. O neurótico está ancorado em algum ponto do seu passado, por isso a mesmice e a repetição são características do sintoma, que visam a adaptação. O sintoma em sua forma mais geral e corriqueira é assim definido:

Eles (os sintomas) não se parecem absolutamente com nada de que tenhamos o hábito de normalmente auferir satisfação. Em geral, eles desprezam os objetos e, com isso, abandonam sua relação com a realidade externa. Podemos verificar que esta é uma consequência de se haver rejeitado o princípio de realidade e se haver retornado ao princípio do prazer. (...) Em lugar de uma modificação no mundo externo essas satisfações substituem-na por uma modificação no próprio corpo do indivíduo: estabelecem um ato interno em lugar de um externo, uma adaptação em lugar de uma ação (FREUD, 1916/1996, p.368).

A noção de sintoma foi pensada como oposta à sublimação, como um impedimento ou, no mínimo, um estorvo nesse caminho. Leonardo, no entanto, nos mostra os sintomas tão integrados ao próprio processo sublimatório, tão intimamente relacionados que podemos suspeitar de que, se eliminarmos o que é da ordem do sintoma, a própria obra desapareceria.

Teorizando sobre a fase em que as crianças perguntam compulsivamente sobre tudo à sua volta, Freud formula que a curiosidade infantil é devida a um período de pesquisas sexuais e não se manifesta espontaneamente, ela é despertada por algum acontecimento que acende na criança o desejo de saber de onde vêm os bebês. A criança busca, com suas investigações e teorias, “modos e meios de evitar tão indesejável acontecimento” (FREUD, 1910b/1996, p.87).

O período das investigações sexuais, que tem início tão logo a criança se depara com os enigmas da sexualidade, será energicamente interrompido pela repressão sexual. A observação que Freud faz a respeito da característica principal dessa interrupção é digna de

nota: devido à imaturidade neurológica e cognitiva, as tentativas das crianças de responderem aos enigmas que se lhes apresentam resultam fracassadas, e a impressão causada pelo fracasso na primeira tentativa de independência intelectual “parece ser de caráter duradouro e profundamente depressivo” (FREUD, 1910b/1996, p.87). O trabalho de investigação infantil acerca da sexualidade se interrompe e sua força, marcada indelevelmente pelo fracasso, pode sofrer uma das três vicissitudes apontadas no ensaio sobre Leonardo. Na primeira, assim como a repressão sofrida pelos impulsos sexuais, o impulso de pesquisa é acometido da mesma sorte: ambos os impulsos são recalçados, o que resulta num sujeito inibido intelectualmente. Na segunda, verifica-se que o impulso sexual é forte o bastante para resistir ao destino da repressão, resultando numa atividade intelectual substituta, marcada pelo prazer e ansiedade originais. A atividade que advém apresenta caráter compulsivo e interminável. Esse é o pensamento neurótico compulsivo. A terceira via, adornada pelos adjetivos “rara” e “mais perfeita” é atribuída ao gênio italiano (FREUD, 1910b/1996, p.88). Trata-se da sublimação, em que a libido escapa à repressão desde sua origem, sendo sublimada em curiosidade, ligando-se ao poderoso instinto de pesquisa e se intensificando nele. Apesar do entusiasmo que Freud manifesta com o terceiro destino para a pulsão, ele aponta seu ponto fraco:

O ponto fraco desse método (a sublimação) reside em não ser geralmente aplicável, de vez que só é acessível a poucas pessoas. Pressupõe a posse de dotes e disposições especiais que, para qualquer fim prático estão longe de serem comuns. E mesmo para os poucos que o possuem, o método não proporciona uma proteção completa contra o sofrimento (FREUD, 1930/1996, p.87).

Essa classificação parece apresentar um impasse na conceituação da sublimação. O termo sublimação é associado à forma mais rara e perfeita para a qual apenas servem de exemplo os últimos trabalhos de Leonardo. Antes disso, como acabamos de apontar, as obras inacabadas, apesar do imenso valor cultural, são testemunhas de um processo conflituoso, não

tão perfeito assim. Na arte de Leonardo, expressam-se sintomas do conflito psíquico, além de um esforço para evitar a sexualidade em todas as suas manifestações. Nesse ponto, Freud reconhece que a atividade artística do italiano não se apresenta muito diferente daquilo que se costuma chamar de sintomas. A investigação freudiana nos mostra que as manifestações de ansiedade, angústia e inibição, presentes na vida de Leonardo, mesmo em se tratando de um dos maiores gênios da humanidade, de inteligência e imaginação inquestionáveis, denunciam sintomas obsessivos entremeados com uma rica atividade científica e artística. A intensa capacidade de sublimar as pulsões não impediu a formação de sintomas. Leonardo não se esquivou de manifestações que lhe consumiam muita energia, interferindo, inclusive, em sua capacidade de tomar decisões e no resultado de sua atividade artística.

Não nos faltam elementos para apontar, no artista italiano, um processo que exemplifica bem o que foi apresentado como o segundo dos três destinos acima descritos, coerente, inclusive, com a descrição da sublimação como formação reativa. A partir disso, perguntamos se Leonardo, antes de ser um paradigma da sublimação como um processo raro e perfeito, não se prestaria melhor a mostrar que a sublimação é um processo circular e inacabado,⁹ uma vez que suas atividades mostram a passagem de um segundo tipo para um terceiro, de acordo com a classificação oferecida por Freud.

1.3.2 A circularidade do processo sublimatório

A vitória do erotismo se dará, para Leonardo, na própria arte. Se focalizarmos nossa atenção numa determinada fase do trabalho de Leonardo, podemos notar que os sintomas desaparecem de sua atividade artística, influenciando seu estado de ânimo. Ao atingir o “ápice de sua vida”, por volta dos cinquenta anos, Leonardo experimenta uma nova transformação

⁹ Nesta dissertação, já fizemos referência à sublimação como um processo na página 33.

que é associada por Freud a um surto libidinal¹⁰ que veio “beneficiar a sua arte que se encontrava em estado de atrofiamento” (FREUD, 1910a/1996, p.138). Ele experimenta o triunfo de dominar a inibição em sua arte. Nesse momento, pode-se dizer, conforme Orlando Cruxên (2004), que a atividade artística de Da Vinci é o modelo da “sublimação de excelência”.

Cruxên (2004) analisa a posição subjetiva do sujeito Leonardo diante de sua produção. Na Renascença havia uma tradição oral que evidenciava a Humaníssima Trindade composta por Sant’Ana, a Virgem e Jesus, para a qual Leonardo foi atraído, visto a equivalência entre sua história e a temática do menino entre duas mulheres. Leonardo viveu os primeiros anos de sua vida em companhia de Caterina, sua mãe, sendo depois encaminhado para a casa do pai, onde esteve sob os cuidados de D.Albiera, sua madrasta, e da avó paterna. Leonardo fez sua própria trindade, encontrando na figura do menino uma referência ao seu desejo. Freud chama atenção para a mudança ocorrida entre esses dois trabalhos. No desenho, a Virgem e Sant’Ana aparecem fundidas; já no quadro definitivo, essas imagens são destacadas uma da outra. Segundo Cruxên, essa observação de Freud nos permite dizer que o pintor conseguiu um afastamento em relação à sua fantasia fundamental: “Do esboço inicial ao quadro final que se encontra no Louvre, *Sant’Ana, a Virgem e o Menino Jesus*, Leonardo realizou uma travessia.” (CRUXÊN, 2004, p.26).

A travessia apontada por Cruxên é responsável pelo que Freud observa ter ocorrido com o pintor após os 50 anos, quando realiza, depois de muitos ensaios, o sorriso da *Mona Lisa*. Uma vez reencontrado na arte, esse sorriso nunca mais foi abandonado. Enigmático e misterioso, o sorriso da *Mona Lisa* é a imagem que sintetiza o fascínio do artista por sua mãe, ressurgindo, a partir de então, nas obras do próprio Leonardo e na de seus discípulos, como

¹⁰ Freud explica o surto de libido, com o qual Leonardo é beneficiado, como resultado natural da idade do homem de cinquenta anos.

traço inconfundível e “mais antigo” do psiquismo do artista. Foi essa a marca que o eternizou e o tornou único. Esse sorriso enigmático, desenhado em lábios longos e curvos, tornou-se a característica do estilo do pintor e o termo leonardiano tem sido usado para defini-lo (FREUD, 1910a/1996, p.118).

Também no campo da ciência, o artista italiano alcançou algo semelhante: “Ao atingir o auge de seu trabalho intelectual, permitia que o afeto, há muito reprimido, viesse à tona e transbordasse livremente.” Ele “se deixava dominar pela emoção, e em linguagem exaltada, louvava o esplendor da parte da natureza que estudara ou, em sentido religioso, a grandeza do seu criador” (FREUD, 1910a/1996, p.83).

No trecho a seguir, a comparação que Freud faz entre os trabalhos do pintor italiano, leva-o a distinguir dois momentos, um antes e um depois:

As figuras ainda são andróginas, mas não mais no sentido da fantasia do abutre. São jovens lindos, de uma delicadeza feminina e de formas afeminadas; já não abaixam os olhos, mas contemplam-nos com uma expressão de misterioso triunfo como se conhecessem uma grande felicidade cujo segredo devessem calar. O sorriso fascinante e familiar leva-nos a crer tratar-se de um segredo de amor (FREUD, 1910a/1996, p.124).

Freud aponta, nessa passagem, que os mesmos temas se expressam de formas diferentes. Inicialmente, apresentam-se no sentido da fantasia do abutre¹¹ e, posteriormente, na forma erotizada com que o artista apresenta os jovens de formas afeminadas, confirmando uma mudança da posição subjetiva do artista.

Essas descrições demonstram que a força do desejo escapou à repressão. O erotismo triunfou na arte. O artista pôde, enfim, deixar fluir a pulsão, “proclamando os desejos do menino apaixonado pela mãe” (FREUD, 1910a/1996, p.124). Nesse momento, Leonardo

¹¹ A partir de uma anotação de Leonardo Da Vinci em que este se recordava de ter sido sua boca fustigada por um “abutre”, Freud fez várias interpretações, algumas baseadas na figura do abutre, entretanto, a tradução foi um equívoco: a palavra em italiano era *níbio*, e a tradução correta teria sido “milhafre”. Dessa forma, algumas relações estabelecidas por Freud não se sustentam, já que se relacionam estritamente ao abutre como símbolo

parece ter-se conciliado com seu desejo, não tendo mais do que se envergonhar, como parecem sugerir os jovens com seus traços femininos que já não mais “abaixam os olhos”. O prazer que guarda uma coloração sexual foi alcançado, mas antes Leonardo tentou fugir e desviar-se de seu desejo. Na arte, foi possível reconquistar a força do desejo, transformando a fantasia em obra: “Ele se torna capaz de sair de uma posição de objeto atormentado, passivo, para outra de agente, sujeito.” (CRUXÊN, 2004, p.26).

Em Leonardo, a pulsão não fica permanentemente represada, ela se desloca “como se deixa correr a água represada de um rio” (FREUD, 1910a/1996, p.83). A sublimação agora não se confunde com um processo defensivo, nos moldes da formação reativa. Ocorre, nesse ensaio, uma mudança radical referente à compreensão do processo da sublimação. A metáfora do escoamento das águas tinha sido utilizada, em 1905, para descrever a sublimação como um processo comparável à formação reativa, espécie de diques responsáveis pelo represamento das águas. Em 1910, a sublimação, ao contrário dos diques, é comparada ao que possibilita fazer correr a água represada de um rio. Nessa época, Freud concorda que “a repressão, a fixação e a sublimação desempenharam sua parte absorvendo as contribuições do instinto sexual para a vida mental de Leonardo” (FREUD, 1910a/1996, p.137). Ainda assim, consideramos legítimo indagar se a sublimação, como um processo, não comporta tanto momentos que servem de instrumento do recalque, visando a inibição da pulsão, como outros, mais raros, que possibilitam sua satisfação.

Essas são importantes descobertas de Freud sobre a participação da sexualidade nos processos sublimatórios. A sublimação, mais que uma barreira à satisfação pulsional, constitui-se como uma alternativa que possibilita o escoamento da pulsão.

materno; por outro lado, a questão pertinente aos pássaros permanece válida, assim como, nesse ensaio, outros elementos evidenciam os fortes vínculos de Leonardo à sua mãe.

Pode-se, portanto, identificar em Leonardo dois aspectos da sublimação: primeiro, a abstinência sexual se relaciona à intensa atividade sublimatória, em que o horror e a aversão aos temas da sexualidade podem ser identificados em vários aspectos. Nesse sentido, a definição de sublimação que corresponde à posição de Leonardo é a de uma subvariedade da formação reativa, em que a arte e a ciência serviam de instrumento para o recalque. Num segundo aspecto, Leonardo nos ensina que, tanto na arte quanto na ciência, é possível encontrar uma alternativa para a satisfação pulsional, sem implicar a repressão da pulsão, referência que serve de apoio a Freud para subverter o conceito de sublimação, que não será mais compreendido como forma defensiva.

Essas observações nos fazem crer que a investigação sobre Leonardo tenha levado Freud, em “Os instintos e suas vicissitudes” (1915a), a localizar a sublimação como um dos destinos da pulsão, ao lado do recalque.

1.3.3 A pulsão e suas vicissitudes

No contexto desta pesquisa, pulsão, termo distinto de instinto,¹² é um conceito de fundamental importância, com o qual se nomeia a força que induz e alimenta os processos psíquicos. Ressaltamos que o próprio Freud manifestou, inúmeras vezes, a insatisfação quanto ao estágio de conhecimento das pulsões, acreditando que “de todas as partes lentamente desenvolvidas da teoria analítica, a teoria dos instintos foi a que mais penosa e cautelosamente progrediu”. Interessar-nos-emos por algumas elaborações a respeito da pulsão contidas em “Os instintos e suas vicissitudes” (1915a), um dos ensaios metapsicológicos em que Freud

¹² Não custa lembrar que o termo alemão *trieb* foi traduzido pelo termo *instinct* na tradução para o inglês das obras de Freud. A edição *standard brasileira das obras psicológicas completas de S. Freud*, por se basear na tradução inglesa, comete o mesmo equívoco. É consenso que a melhor tradução desse termo para o português seria “pulsão”, termo que utilizaremos, sempre que possível, nesta dissertação.

tenta abordar, de forma abrangente, as dificuldades relativas ao tema. A pulsão, “como conceito situado na fronteira entre o mental e o somático” (FREUD, 1915a/1996, p.127), é reconhecida como uma força que não imprime um impacto momentâneo; ao contrário, trata-se de um impacto constante, do qual não se pode fugir devido à incidência interna. Várias são as conseqüências, para o indivíduo, advindas do fato de ser submetido a uma exigência constante de trabalho feita à mente em conseqüência de sua ligação com o corpo. O aparelho psíquico é forçado a efetuar procedimentos complexos e articulados para evitar o acúmulo da energia que é, segundo o princípio do prazer, uma experiência desprazerosa que pode levar às neuroses. Desse modo, a pulsão, pela sua própria estrutura, impele a sublimação; a própria constituição da pulsão explica a afirmação freudiana de que a sublimação é um processo espontâneo: “As pulsões, e não os estímulos externos, constituem as verdadeiras forças motrizes por detrás dos progressos que conduziram o sistema nervoso, com sua capacidade ilimitada, a seu alto nível de desenvolvimento atual.” (FREUD, 1915a/1996, p.126).

Freud discute, nesse artigo, os quatro termos relativos à pulsão: a fonte, a finalidade, o objeto e a pressão. A pressão (*drang*) é entendida como o fator motor, o aspecto quantitativo da pulsão que equivale à intensidade de trabalho exigida. A finalidade (*ziel*) é sempre a satisfação da pulsão, a redução da tensão provocada pelo acúmulo de energia, redução que pode ser obtida por diferentes caminhos. Nesse contexto, pode-se falar em pulsão inibida em sua finalidade, supondo-se que os processos relacionados à pulsão inibida possibilitem uma satisfação parcial.

O terceiro termo, o objeto (*objekt*), é um termo distinto da meta ou finalidade, embora seja a coisa através da qual e em relação à qual a pulsão pode alcançar sua finalidade. Esse é o elemento mais variável da pulsão, não estando ligado originariamente a ela, só se fixando a ela circunstancialmente. Uma ligação íntima entre a pulsão e um objeto é o que caracteriza a “fixação”, condição desfavorável à sublimação, pois esta pressupõe “a

capacidade de trocar seu objetivo sexual original por outro, não mais sexual, mas psiquicamente relacionado com o primeiro” (FREUD, 1908c/1996, p.174). Essa possibilidade de troca ilimitada dos objetos convenientes à satisfação pulsional evidencia uma importante configuração da pulsão que trabalha a favor da sublimação: a plasticidade. A substituição de um objeto por outro é, portanto, possibilitada pela característica plástica da pulsão que, encontrando barrada a via de acesso ao objeto, é capaz de substituí-lo.

Para alcançar sua meta, a pulsão terá que cumprir certos desvios, buscando objetos substitutos e desimpedidos, evidenciando uma plasticidade de caráter imprevisível. Laplanche complementa, a respeito desse terceiro elemento, que se trata do termo em seu sentido mais geral: pode ser uma pessoa, ou um objeto parcial que, por sua vez, pode ser exterior ou ser uma parte do próprio corpo. Pode, ainda, ser um objeto fantasístico ou algum objeto encontrado na realidade. Quanto a ser o objeto o que há de mais variável, como afirma Freud, Laplanche (1989) ressalta o paradoxo da afirmação. A clínica nos ensina que o tipo de objeto que cada um busca, longe de ser variável, remete sempre ao mesmo. Laplanche nos lembra que, quando observamos as escolhas amorosas dos sujeitos, o que nos espanta é a incidência dos mesmos traços. Ele conclui que a idéia de uma contingência indicaria “que o objeto não é organicamente, biologicamente, determinado pela pulsão, mas isso não implica que ele não seja fixado pela história e não se torne, pelo contrário, extremamente especificado” (LAPLANCHE, 1989, p.16). Para Laplanche o objeto é alguma coisa que se designa pelo substantivo, enquanto a meta é uma ação que se expressa por um verbo.

O último termo, fonte (*Quelle*), refere-se ao somático, e compreende os processos que ocorrem no corpo ou nos órgãos e que buscam representação na mente (FREUD, 1915a/1996, p.127-128).

Nesse momento, as pulsões são divididas em dois grandes grupos, as pulsões do ego ou de autopreservação e as pulsões sexuais, que se apresentam nas afecções neuróticas em

constante conflito. As pulsões sexuais podem passar pelas seguintes vicissitudes: reversão ao seu oposto, retorno ao próprio eu do indivíduo, recalque e sublimação (FREUD, 1915a/1996, p.132). Nesse artigo, Freud comenta apenas os dois primeiros destinos.

Embora os conceitos que são relacionados à sublimação tenham evoluído no curso dos escritos de Freud, ela própria continua a ser discutida, durante algum tempo, quase que nos mesmos termos iniciais. Em *O mal-estar na civilização* (1930) Freud retoma as primeiras discussões a respeito do papel desempenhado pela civilização no destino da sublimação. Contudo, ali, ele afirma que o cerceamento da liberdade sexual pela civilização talvez não seja o único responsável pelo deslocamento da pulsão em novas direções, mas algo na própria estrutura pulsional parece ser responsável pelas contribuições culturais: “Às vezes, somos levados a pensar que não se trata apenas da pressão da civilização, mas de algo da natureza da própria função que nos nega satisfação completa e nos incita aos outros caminhos.” (FREUD, 1930/1996, p.111). Reafirma, portanto, o caráter de força constante, que exige satisfação e pressiona a ação do sujeito.

Capítulo 2

A SUBLIMAÇÃO E OS IDEAIS

Gostaríamos de destacar alguns comentários referentes ao pai de Leonardo, que assinalam para as formulações freudianas sobre sublimação e idealização. Leonardo fez uma anotação sobre a morte de seu pai, Sir Piero Da Vinci, na qual um detalhe chama atenção do psicanalista: em sua agenda, Leonardo registra a hora da morte de seu pai no início da frase e a repete ao final da mesma frase. A partir desse pormenor, Freud faz várias considerações sobre a identificação ao pai. Ele aponta alguns efeitos favoráveis e outros desfavoráveis do ideal sobre o processo sublimatório. A atividade científica e artística de Leonardo é marcada pelas particularidades dessa identificação.

A submissão a uma autoridade é geralmente muito freqüente e necessária para a maior parte dos homens, a ponto de ruir o mundo para muitos deles se a autoridade se desmoronar. Leonardo, contrariando a grande maioria das pessoas, pôde dispensar esse apoio. Sua atividade investigativa era caracterizada pela ousadia e independência derivadas das pesquisas sexuais infantis não inibidas pelo pai. Leonardo escapa à intimidação pelo pai e “rompe as amarras da autoridade” (FREUD, 1910a/1996, p.128).

A veneração a Deus é uma das possibilidades de substituir o pai sem, entretanto, superá-lo. Deus é a “exaltação do pai”. A análise da religiosidade de Leonardo permite, contudo, confirmar que ele superou o pai. Os efeitos da superação do pai são verificáveis tanto no trabalho científico quanto no artístico. Ele jamais se deixou induzir em erro por influência dos relatos sobre a criação contidos nas sagradas escrituras nem vacilou quanto à possibilidade de um dilúvio universal. Freud menciona também a existência de profecias feitas por Leonardo que certamente teriam ofendido a sensibilidade de um crente cristão. Na atividade artística, ele despiu as figuras sagradas de todos os vestígios de ligação com a Igreja.

Essas constatações não deixam dúvidas de que Da Vinci “superou tanto a religião dogmática quanto a pessoal”, que ele se afastou muito da concepção cristã do mundo através do seu trabalho de pesquisa (FREUD, 1910a/1996, p.129).

O abandono da religião reflete sua independência da autoridade paterna. Segundo Freud, o sentimento religioso se origina na dependência, desamparo e fragilidade da criança, visando negar essa dependência “por meio de uma regressiva renovação das forças que a protegiam na infância” (FREUD, 1910a/1996, p.129). As características da sublimação, em Da Vinci, afastam-se da religiosidade, pois esta pressupõe uma submissão ao pai, contrariamente à postura transgressora apresentada pelo gênio renascentista. Na visão de Freud, esse aspecto faz dele alguém especial, destacável da massa das pessoas comuns que não dispensam a crença na proteção paterna, que pagam o preço da submissão para não se responsabilizarem por suas ações e escolhas. Esse aspecto oferece apoio, até certo ponto, à opinião de Freud de que os artistas são pessoas especiais.

Freud recusa, contudo, as explicações simplistas e corriqueiras apresentadas como desculpas por alguns apaixonados pelo artista, para justificar a irrefutável demora e inconclusão de suas obras. Alguns biógrafos, com os quais Freud concorda, atribuem a lentidão do artista e seu desinteresse pela pintura à idealização da própria arte como manifestação cultural. A reverência e o respeito que não se endereçam à figura do pai, por outro lado, se apresentam voltados para a ciência e para a arte. Baseando-se em uma concepção tão elevada de arte, tudo o que o artista produzia encontrava-se aquém do que merecia ser considerado como tal. Assim, ele “nunca terminou nenhum trabalho que começou, sentindo tal respeito pela grandeza da arte que descobria defeitos em coisas que, aos outros, pareciam milagres”, segundo informação de um de seus alunos (FREUD, 1910a/1996, p.76).

Até a escolha dos materiais era determinada pela necessidade de protelar o acabamento da obra. *A Última Ceia*, por exemplo, teve seu destino determinado pelo uso da tinta a óleo, que não apresentava boa fixação à superfície onde era aplicada, mas demorava a secar, sendo, por isso, o material mais adequado às exigências de Da Vinci, que não suportava trabalhar com afrescos, optando por um material que permitisse o adiamento indefinido do término da obra.

O termo “ideal”¹³ surge nesse ensaio em seu sentido corriqueiro, sem nenhuma conotação metapsicológica, embora possamos encontrar nessas asserções os fundamentos da noção de “idealização”, em especial, de “Ideal do eu”.

A identificação ao pai é expressa pela “compulsão em copiar e ultrapassá-lo” (FREUD, 1910a/1996, p.127). Sobre a relação de Leonardo com o pai, lemos a intrigante afirmação: “Para Leonardo, o reflexo de sua identificação com o pai foi prejudicial para sua pintura.” (FREUD, 1910a/1996, p.77). Freud entende que Leonardo tratava sua criação como seu pai outrora tratou a dele, ou seja, restabelece-se uma similaridade entre a relação do artista com o pai e a relação do filho com sua criação. Ele reconhece, também, nessa impossibilidade de concluir, como já comentamos, a presença de “ambições enormes, difíceis de satisfazer”, que podem ser a manifestação da outra face dessa identificação: o desejo de superar o pai (FREUD, 1910a/1996, p.77). Leonardo “ensinava que a autoridade deveria ser desprezada e a imitação dos antigos deveria ser repudiada” (FREUD, 1910a/1996, p.128). A “autoridade” e os “antigos” são representações das figuras do pai que ele ansiava superar, vencendo a “inibição na execução definitiva para a qual não encontramos justificativas” (FREUD, 1910a/1996, p.128). As marcas do Ideal do eu estão aqui anunciadas, no que elas comportam, paradoxalmente, de imitação e de superação do pai: “Se sua imitação do pai o prejudicou

¹³ No índice remissivo da *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de S. Freud*, constatamos que a primeira teorização sobre os termos “idealização” e “ideal” pode ser verificada no texto de 1914, sobre o narcisismo.

como artista, sua rebeldia contra ele foi a determinação infantil do que foi, talvez, uma realização igualmente sublime no campo da pesquisa científica.” (FREUD, 1910a/1996, p.128).

Inicialmente, a atividade científica tinha o objetivo de servir à arte. O artista pesquisava as cores, as sombras e as perspectivas, mas o foco de seu interesse foi se ampliando, e, concomitantemente, a arte foi relegada ao segundo plano. A admiração dele pela ciência suscita em Freud o seguinte comentário:

Um homem que começou a vislumbrar a grandeza do universo com todas as suas complexidades e suas leis esquece facilmente sua própria insignificância. Perdido de admiração e cheio de verdadeira humildade, facilmente esquece ser, ele próprio, uma parte dessas forças ativas [...] (Freud, 1910a/1996, p. 84).

Nesse trecho, Freud introduz algumas observações que sugerem distinções entre o papel do eu ideal e do Ideal do eu, embora a distinção entre essas instâncias não seja especificada em sua obra. A grandeza do eu sustentada na crença de ser o centro do universo, uma “majestade” como sugeriu Freud em 1914, é defendida por aquele que fixou um ideal em si mesmo, tornando-se ele próprio o alvo do amor, ou seja, ele ama a si mesmo. Leonardo, ao fixar o ideal fora de si, na alteridade, esquece sua própria insignificância. A insignificância do eu, sua condição existencial, perde importância para o próprio eu, como se o eu agora tivesse coisas mais importantes a cuidar do que tratar de si próprio. A insignificância do eu não parece mais assustá-lo, o que lhe permite abandonar o posto de defesa contra sua própria insignificância, consentindo e concordando com ela. Os ideais culturais parecem interferir na dimensão do eu. Cabe aqui indagar se o fato de tornar-se o gênio do renascimento, paradigma da sublimação, tanto no campo da ciência quanto no da arte, deveu-se, em Leonardo, à função dos ideais. Será que a abdicação dos processos defensivos do eu, procedimentos que retêm grande quantidade de energia, foi o que disponibilizou energia para os processos sublimatórios, tão intensos na sua vida? As questões levantadas por esse estudo remetem ao

papel dos ideais e serão enfrentadas e formalizadas no ensaio “À guisa de introdução ao narcisismo”(1914), no qual Freud aborda a idealização em relação à sublimação.

Devemos, inicialmente, conhecer o contexto no qual Freud aproximou os dois conceitos, para confirmar a idéia de que a sublimação não foi avaliada em toda sua extensão, mas apenas no aspecto funcional, privilegiando-se a divergência entre idealização e sublimação. Investigaremos, a seguir, outra possibilidade, ou seja, a convergência entre idealização e sublimação em que esta pode se beneficiar dos ideais. A relação com os ideais é coerente com a proposta de considerarmos a sublimação como um processo que comporta momentos defensivos. Por último, consideraremos a sublimação diante do supereu sádico do melancólico, em oposição ao supereu amável do humorista, apresentado no texto “O humor” (1927).

O percurso do ensaio sobre o narcisismo nos prepara para enfrentar a passagem difícil e polêmica em que a formação do ideal é relacionada ao problema da sublimação, sendo esta apresentada como distinta dos processos de idealização. A sublimação, nos termos de Freud, é um processo que

ocorre na libido objetual e consiste no fato de a pulsão se lançar em direção a outra meta, situada em um ponto distante da satisfação sexual; a ênfase recai sobre o afastamento e desvio do que é sexual. Quanto à idealização, este é um processo que ocorre com o objeto e por meio do qual o objeto é psiquicamente engrandecido e exaltado, sem sofrer alteração em sua natureza (FREUD, 1914/2004, p.112-113).

A necessidade de distinguir entre idealização e sublimação foi anunciada por Freud como uma exigência decorrente da confusão habitual entre esses conceitos.

2.1 Sobre o narcisismo

Tal como formulado no ensaio de 1914, o narcisismo é um conceito que confirma e reforça o conflito na relação do homem com sua satisfação pulsional; é um conceito relevante

tanto no plano individual quanto no campo da cultura. Sua dimensão é estruturante do psiquismo e torna o eu uma estrutura muito mais complexa. O ensaio “À guisa de introdução ao narcisismo” é marcado também pela divergência entre Freud e Jung, e apresenta as respostas do primeiro às questões impostas pelo segundo. Com sua honestidade usual, Freud não ignora as obscuridades e impasses de sua teoria, e se diz disposto a abandoná-la, caso a experiência a confirme imprópria.

Partindo do reconhecimento de um tempo ao qual é impossível se aceder pela investigação psicanalítica, momento em que as pulsões do eu e do objeto estariam fundidas, tornando impraticável a distinção entre as duas tendências fundamentais, a *Sexuallibido* e as *Ich-Triebe*, Freud insiste, baseando-se na experiência das neuroses, em distinguir as pulsões do eu das pulsões sexuais. Essas pulsões se encontram em oposição, entre o eu e o objeto, sendo que o investimento em um implica o desinvestimento no outro. Ele considera que os caminhos que a pulsão percorre são dependentes da constatação de que o indivíduo leva uma existência dúplice: uma, para servir às suas próprias finalidades, e a outra, como “um elo de uma corrente”, serve também aos interesses da civilização (FREUD, 1914/2004, p.101). A partir disso, Freud quer compreender “as perturbações a que o narcisismo original da criança está exposto, as reações com as quais o narcisismo se defende dessas perturbações e também as vias que o narcisismo, nesse processo, é forçado a percorrer” (FREUD, 1914/2004, p.111).

A questão sobre as vicissitudes do narcisismo primário é, desse modo, o que conduz Freud à via da formulação das instâncias ideais. A formação dos ideais é fonte das projeções narcísicas e contém a nostalgia de um tempo em que o eu se supunha uma majestade. O eu ideal tem a função de recuperar a unidade, a coerência e a distinção do eu frente ao outro, protegendo o indivíduo da desintegração ou do excesso de impotência que o ameaça constantemente. A formação da instância ideal resulta de um esforço do eu para manter as representações de si sempre da mesma forma. Essas são as características que marcam a

estruturação do eu a partir da complexidade instaurada por essa nova organização, sustentada nos ideais. No trecho a seguir, Freud utiliza pela primeira vez o termo “eu ideal”:

O amor por si mesmo que já foi desfrutado pelo Eu verdadeiro na infância dirige-se agora a esse Eu-ideal (*Ich-Ideal*). O narcisismo surge deslocado nesse novo Eu que é ideal e que, como o Eu infantil, se encontra agora de posse de toda a valiosa perfeição e completude. Como sempre no campo da libido, o ser humano mostra-se aqui incapaz de renunciar à satisfação já uma vez desfrutada. Ele não quer privar-se da perfeição e completude narcísicas de sua infância. Entretanto, não poderá manter-se sempre nesse estado (...). Ele procurará recuperá-lo então na nova forma de um ideal-de-Eu (FREUD, 1914/2004, p.112).

Em *O Seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud (1953-1954/1986)*, de Lacan, Leclaire, no seminário do dia 31 de março de 1954, denuncia o uso indiferenciado dos dois termos “ideal do eu” e “eu ideal”, no trecho destacado no ensaio de Freud, que embora sejam termos diferentes parecem designar a mesma coisa. Tomando exatamente a passagem acima como sustentação da distinção entre “eu ideal” e “Ideal do eu”, Lacan argumenta que o uso desses dois termos, nesse trecho, tendo em vista o rigor de Freud, não se deu por acaso, ao contrário, “o *Ich-ideal* é exatamente simétrico e oposto ao *Ideal-ich*. É o signo de que Freud designa aqui duas funções diferentes” (LACAN, 1954/1986, p.157).

A indistinção entre os termos se repete em relação ao supereu e o Ideal do eu. Em *O Ego e o Id (1923)*, supereu é, contudo, o termo privilegiado. O termo Ideal do eu, nesse livro e em alguns pequenos artigos que o sucederam, quase desaparece, mas faz um breve ressurgimento num par de frases encontrado na “Conferência XXXI: A dissecação da personalidade psíquica” (1932), na qual encontramos um retorno à disposição original. Segundo Strachey, uma função atribuída ao supereu é agir como o ideal pelo qual o eu se avalia (FREUD, 1923/1996, p.21-22).

Ideal do eu, eu ideal e supereu são, portanto, formações estruturantes do eu, instâncias ideais, constituídas por identificações parciais ou totais aos traços, imagem e afeto

do objeto (NASIO, 1995, p.104). Trataremos desse assunto novamente no capítulo em que investigaremos a constituição do eu na psicose.

Conceituar a sublimação não parece ter sido o principal objetivo de Freud no texto de 1914, embora ali apareçam importantes considerações sobre esse tema. Lembremos que o interesse de Freud no estudo sobre o narcisismo se orientava pelo desejo de compreender a retração da libido nas psicoses, ponto de discordância com Jung, que achava que a teoria freudiana não dava conta do fenômeno psicótico. Diante disso, Freud assim se coloca para justificar seu texto:

Uma razão premente que nos levou a ocuparmos da idéia de um narcisismo primário e normal surgiu a partir da tentativa de compreender a *dementia praecox* (Kraepelin) e a esquizofrenia (Bleuler) sob a ótica da teoria da libido. Esses doentes, para os quais prefiro a designação de parafrênicos, exibem dois traços fundamentais de caráter: o delírio de grandeza e o desligamento de seu interesse pelo mundo exterior (pessoas e coisas) (FREUD, 1914/2004, p.97).

A sublimação se apresentou como uma conseqüência natural do percurso que Freud vinha fazendo. Um paralelo com a sublimação, como um outro destino possível para a pulsão, realçava e elucidava muitos aspectos pertinentes à questão que lhe interessava no momento.

Freud observa que tanto o neurótico quanto o psicótico desistem da relação com a realidade; o neurótico, contudo, não suspende o vínculo erótico com as pessoas e as coisas. Ainda que tenha desistido de encaminhar as ações motoras para atingir suas metas em relação a esses objetos, ainda que se encontre incapacitado de sublimar, o neurótico conserva a relação com os objetos na fantasia, substituindo os objetos da realidade por objetos imaginários (FREUD, 1914/2004, p.98). O delírio de grandeza nas esquizofrenias seria decorrente da libido objetal que foi redirecionada ao eu, onde se acumulou, dando origem ao modo narcisista de manifestar-se.

A hipótese de Freud, trabalhada no estudo sobre o caso Schreber, em 1911, é de que a perda da função normal da realidade pudesse ser causada pelo fato de a libido objetal ter

sido recolhida ao eu. Saber como e se isso é possível é o ponto de investigação ao qual pretendia se dedicar. Os comentários e críticas de Jung o levaram a dar um passo atrás, retomando a discussão. Além de afirmar que Freud havia confessado ter desistido de defender o conteúdo sexual da libido, identificando-a com o interesse psíquico em geral, Jung acrescenta outra crítica à teoria da libido freudiana:

Com relação a isto, resta considerar – um ponto ao qual, aliás, Freud se refere em seu trabalho sobre o caso Schreber [1911] – que a introversão da *libido sexualis* leva a um investimento do Eu, e que é possível que por essa via se produza aquele efeito de perda da realidade. De fato, é uma possibilidade tentadora explicar a psicologia da perda da realidade dessa maneira. (Porém afirma que essa teoria explicaria a psicologia do anacoreta cético, mas não uma *dementia praecox* (JUNG *apud* FREUD, 1914/2004, p.102).

Entre os destinos da pulsão, Jung evoca, sem saber, a sublimação na figura do anacoreta, como outra possibilidade pela qual a libido pode se afastar do interesse sexual, sem implicar uma realocação patogênica da libido. A pulsão, nesse caso, replica Freud, foi sublimada no interesse intensificado pelo divino, pela natureza ou pelos animais, o que não significa que a libido tenha retornado ao eu.

Os destinos das pulsões teriam, como caminhos opostos, dois extremos: por um lado, o amor, em que a libido pode ser totalmente convertida em libido objetal, e, por outro, a “fantasia dos paranóicos sobre o fim do mundo”, em que, inversamente, a libido se encontra totalmente convertida em libido do eu. A sublimação é um exemplo de investimento pulsional em que prevalece a libido objetal em oposição à libido do eu; assim como no amor, porém, sua orientação se afasta dos fins sexuais. A sublimação é, por assim dizer, uma contra-referência para a questão orientada pela pergunta: “Qual o destino da libido que foi retirada dos objetos na esquizofrenia?” (FREUD, 1914/2004, p.113).

A libido retida no eu levou ao conhecimento deste como uma instância decorrente de um longo e complexo processo. Na teoria freudiana, o narcisismo constitui uma noção

importante sobre a estruturação do eu, a partir da conclusão de que uma unidade comparável ao eu não está presente desde o início, e sua estruturação depende de uma nova ação psíquica.

Em suma, em 1914, no texto “À guisa de introdução ao narcisismo”, Freud teceu alguns comentários sobre o tema da sublimação, mas esse não era, especificamente, o foco de seu interesse. A sublimação merece a atenção de Freud como recurso metodológico que lhe permitiu rastrear as moções pulsionais e a distribuição da libido entre o eu e os objetos. Gostaria de retomar esse contexto para ressaltar que a sublimação não foi considerada em seus “aspectos funcionais e disfuncionais”,¹⁴ mas, apenas, como destino oposto ao das parafrenias, portanto, como um processo bem-sucedido, focado apenas nos aspectos funcionais.¹⁵

Voltemos ao texto freudiano. A idealização é destacada, nessa primeira aparição no texto de Freud, como um processo que “enaltece e engrandece” o objeto, com o objetivo de assegurar a satisfação narcísica. A idealização eleva o objeto à condição ilusória de ser ele o objeto único e perfeito para satisfazer a pulsão, objeto insubstituível. Prevalece, nesse aspecto, o caráter protetor desse ideal, como poderosa ilusão contra o desamparo. O sujeito estaria capturado por esse objeto complementar. Imerso na certeza de sua perfeição e completude, assegurada pelo eu ideal, o narcisismo é reinvestido em detrimento da realidade. O objeto idealizado limitaria a livre circulação pulsional, pois manteria a pulsão fixada a ele, impedindo novos investimentos. O eu fixou em si elevados ideais para os quais converge o amor por si próprio, passando a ter um valor inestimável do qual a pulsão não está disposta a

¹⁴ Essa expressão foi utilizada por Ana Cecília Carvalho em seu livro *A poética do suicídio em Sylvia Plath* (2003).

¹⁵ A esse respeito destacamos o uso da expressão “sublimação mancada” que foi mencionada durante a apresentação feita por Leclaire sobre o texto de Freud, que trata do narcisismo, em *O Seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud*. Lacan faz, nesse ponto da apresentação de Leclaire, uma intervenção para marcar que a oposição entre sublimação e idealização diz respeito à “sublimação bem-sucedida”, em concordância com a afirmação do expositor de que a idealização do eu pode coexistir com “uma sublimação mancada” (LACAN, 1954, p.157-158).

abrir mão. A pulsão, desse modo, prescindiria da realidade, abstendo-se do mundo externo. Essa captura narcísica é o que explica a retração da libido manifesta na alienação, apatia e delírios de grandeza na psicose.

A sublimação se dá, exatamente, pela superação da captura narcísica, em que o eu se interessaria por outros objetos, lançando-se à alteridade, orientado por ideais que transcendem a si mesmo. Para além do eu ideal, o eu entra no campo da alteridade, no qual busca substituir o objeto primordial por outros, cada vez mais se afastando e se desviando do objeto sexual. O aspecto diferencial recai, portanto, sobre a plasticidade da pulsão que se apresenta em toda sua potência: a pulsão se lança em direções distantes e encontra-se livre, podendo, supostamente, afastar-se e desviar-se de forma indefinida. A sublimação seria a superação do narcisismo pelo desvio pulsional em direção à alteridade.

2.2 Doença e criação

As manifestações psicóticas, tais como o delírio de grandeza e a mania, são expressões de um eu muito investido, um eu que retém em si grandes quantidades de libido. Sem atravessar as fronteiras da “normalidade psíquica”, encontramos comportamentos semelhantes a essas manifestações psicóticas nas crianças, cujo eu também preserva uma cota considerável de libido investida em si próprio. Além disso, as crianças nos mostram que o curso da libido tende a se afastar do eu, seu narcisismo é arrefecido com o tempo. A energia investida no eu infantil seria toda ela convertida para os objetos? Freud verifica, nas neuroses de transferência, um trabalho psíquico que permite lidar e escoar o excesso de energia interna num processo também interno, portanto, intermediário, entre a retenção da libido no eu e seu investimento nos objetos. São situações em que a libido se liga aos objetos imaginários, na fantasia. A construção do delírio de grandeza, nas parafrenias, é um modo de lidar com o excesso da libido recolhida ao eu, e é o correlato, nas neuroses de transferência, da

introversão da libido que escoar, internamente, para os objetos imaginários (FREUD, 1914/2004, p.106).

Freud ressalta, apesar de todas as observações anteriores privilegiarem as psicoses, que a neurose é o campo no qual se pode melhor observar a distinção entre a idealização e a sublimação. O recalque parte das elevadas exigências e críticas advindas da avaliação que o eu faz de si mesmo, enquanto a sublimação “oferece uma saída para cumprir essas exigências sem envolver o recalque” (FREUD, 1914/2004, p.113). O recalque ocorre a partir do eu, mais precisamente de uma avaliação que o eu faz de si mesmo (FREUD, 1914/2004, p.112).

A compreensão dos efeitos da idealização nos permite compreender melhor a relação entre o recalque e a sublimação como destinos distintos. A libido converge ora para o eu, ora para o objeto, mas a neurose evidencia que, além desses dois caminhos, há ainda um outro destino: o recalque. Parte da libido se destina ao recalque.¹⁶ A oposição entre sublimação e recalque coincide com a oposição entre sublimação e idealização, pois as condições para que ocorra o recalque são variáveis para cada um, e dependem do julgamento interno que sabemos ser atribuição dos ideais. Suas peculiaridades se relacionam diretamente com os destinos possíveis à pulsão. Cada pessoa reage de modo diferente às situações da vida, dependendo dos valores e ideais dos quais compartilha: “As mesmas impressões, vivências, impulsos e moções de desejo que uma pessoa consegue tolerar em si própria, ou que ao menos consegue processar conscientemente, outra irá rechaçar com indignação.” (FREUD, 1914/2004, p.112). Nessa linha de raciocínio, a idealização, conseqüentemente, favorece o recalque e trabalha contra a sublimação.

Nesse sentido, privilegia-se uma oposição entre doença e sublimação; a energia é absorvida nos processos patológicos, sendo por eles próprios consumida. Se nos limitássemos

¹⁶ Para Freud, o recalque incide sobre a representação e não sobre o afeto, embora eventualmente encontremos referência ao recalque da libido; por exemplo: “...quando a libido está recalçada...” (FREUD, 1914/2004, p.117).

a essa compreensão, ficaríamos impossibilitados de compreender o processo artístico em muitos psicóticos, já que neles, a despeito da gravidade dos processos patológicos, observa-se que resta energia passível de investir nos objetos externos e culturais.

Freud anuncia, muito rapidamente e sem maiores comentários, uma nova lógica econômica segundo a qual a energia retida no eu, proveniente do reinvestimento em si próprio, sustentado nos elevados ideais pelos quais o eu se avalia, resultaria num excesso de energia, sentido como desprazeroso devido ao aumento da tensão; a atividade psíquica se encarregaria, ao ultrapassar certa quantidade de energia, de fazer escoar o excedente, forçando o investimento nos objetos. Assim, o próprio psiquismo se encarrega da sublimação, reencaminhando a pulsão aos objetos quando houver aumento da tensão por excesso de energia retida no eu. O trabalho psíquico tem por base direcionar o excesso pulsional, responsável pelo adoecimento, para a sublimação.

Em Leonardo, vimos que vários destinos pulsionais são percorridos ao mesmo tempo. No ensaio de 1914, essa hipótese ganha força, já que o excesso de libido no eu é sentido como desprazeroso e que, pelo trabalho psíquico, a libido é direcionada aos objetos. Como uma atividade inseparável do psiquismo, a sublimação seria potencialmente funcional, e os mesmos processos que favorecem a doença acabam por forçar a pulsão em direção oposta, acionando um mecanismo que possa amenizar ou atenuar os efeitos patológicos causados pelo excesso pulsional. Não há, portanto, nenhuma incoerência em pensarmos que pessoas mentalmente muito doentes podem executar atividades sublimatórias.

A observação dos fatos cotidianos indica, coerente com a teoria, que as patologias mentais podem conviver com a sublimação. A sublimação deve ser pensada em consonância com a dualidade pulsional que se alimenta, entretanto, da mesma fonte que as doenças psíquicas, e a via transitável pela libido é, na verdade, uma via de mão dupla.

2.3 Convergência entre sublimação e idealização

Retornemos às questões referentes à sublimação e à idealização. A idealização parece imprimir suas marcas em várias atividades socioculturais, levando-nos a questionar sobre uma possível afinidade entre esses processos. Interessa-nos, agora, além da divergência entre esses processos, investigar situações em que se verifica, ao contrário, uma convergência entre sublimação e idealização. Freud, na conclusão de seu ensaio sobre o narcisismo, faz um comentário no qual podemos nos basear para continuar nossa investigação a respeito da afinidade entre idealização e sublimação:

Também fica agora mais inteligível a convergência que ocorre entre a formação de ideal e a sublimação, ambas dirigindo-se para o interior do Ideal do eu. Por fim, pode-se explicar melhor a involução retroativa das sublimações e as eventuais transformações dos ideais que ocorrem por ocasião do adoecimento parafrênico (FREUD, 1914/2004, p. 119).

A idealização não é particularidade da libido do eu, ela ocorre também com a libido objetal. Ao se reconhecer que o ideal favorece o recalque, admite-se também que ele consegue, ainda assim, sob algumas condições, levar a satisfação libidinal até os objetos, como se lê em Freud: “O Ideal do eu conseguiu levar a satisfação libidinal até os objetos sob condições difíceis, pois seu censor excluiu parcelas dessa satisfação por considerá-las intoleráveis.” (FREUD, 1914/2004, p.117).

A idealização permite ao eu satisfazer-se pelos objetos externos, contrariamente ao recalque, mesmo que para isso empreenda uma árdua tarefa: “A idealização pode ocorrer tanto no campo da libido do eu quanto no da libido objetal. Por exemplo, a supervalorização sexual do objeto é de fato uma idealização do objeto.” (FREUD, 1914/2004, p.112-113).

Considerando a idealização da libido objetal, propomos pensar a sublimação quando apoiada na idealização objetal. A pulsão, eventualmente, consegue endereçar-se ao mundo

externo e eleger objetos da cultura, para além da esfera amorosa e distante do sexual, preservando, contudo, a fixação aos ideais.

O novo investimento será determinado, conseqüentemente, pelos ideais. Nesse caso, o destino da sublimação, mesmo em condições difíceis, acaba levando a melhor. O apego aos ideais mantém a libido comprometida com determinadas particularidades do objeto, impedindo, entretanto, a liberdade de criação de novos objetos, pois o eu conduz a pulsão sempre aos mesmos objetos ideais, aqueles que compartilham dos atributos idealizados, enquanto outros são considerados intoleráveis. Idealizados, os objetos constituem uma referência fortemente investida, de cujo modelo o eu não consegue prescindir.

A energia que consegue se deslocar, embora pareça ser energia livre, é afetada pelos ideais, estando, portanto, comprometida em sua plasticidade, uma característica da pulsão que tem íntima relação com a sublimação. A potência plástica da pulsão, estando prejudicada, nos remeteria a uma característica oposta, a viscosidade pulsional, resultante do apego aos atributos dos modelos ideais. Nesse caso, a pulsão estaria impregnada deles. Podemos nos perguntar se essas condições seriam coerentes com os processos culturais alienados, repetitivos e conservadores, processos cujo potencial criativo estaria limitado pelas referências ideais e morais de um grupo. Não seria descabido indagar se as atividades culturais que não se opõem aos ideais ainda pertenceriam ao campo da sublimação.

A noção de “pseudo-sublimações”, proposta por Ambertin em seu artigo “A questão do sujeito e suas identificações”, é útil para tentar responder a essas questões que se apresentam no terreno da sublimação e que mostram sua relação com a idealização, quando esta ocorre com a libido objetal. A autora nos diz que a criação de algo novo não se dá por esse caminho no qual se visa sempre o mesmo. As pseudo-sublimações são, para ela, as criações que buscam encobrir a falta, oferecendo um objeto imaginário capaz de aplacar o desejo (AMBERTIN, 2000, p.2).

O problema dessa formulação nos parece ser o de idealizar o próprio processo sublimatório, que passa a ser uma referência válida apenas para os processos mais elaborados. Vimos, através da investigação sobre Leonardo Da Vinci, que a sublimação “perfeita” corresponde apenas ao último período de sua criação artística, mas não encontra correspondente em outras fases.

Ora, muitas atividades humanas, talvez a maioria, provavelmente pertencem a essa categoria: ou não são dignas do nome sublimação ou são pseudo-sublimações, já que a sublimação pura é rara. Por outro lado, é inegável que elas desempenham um papel na economia psíquica do sujeito. Não sendo sublimações, que outro nome lhes atribuir, em qual contexto teórico investigar a origem e os efeitos dessas atividades na economia psíquica do sujeito?

No estudo sobre Leonardo Da Vinci (1910a), Freud detectou, a partir da sua religiosidade, indícios de que ele havia superado o pai. Para Freud, Deus é o substituto do pai, portanto, a superação deste pode ser confirmada pelo desprezo de Leonardo pelos valores e crenças religiosas. Freud é enfático ao dizer que Da Vinci “superou tanto a religião dogmática quanto a pessoal” (FREUD, 1910a/1996, p.129). O destino da sublimação foi favorecido, portanto, por essa superação dos ideais paternos; sua arte apresentava novidades decorrentes de sua liberdade criativa, e o artista não se limitava a reproduzir imagens sacras, tais como a religião as concebia. Recordemos, entretanto, que o sintoma se manifestava por meio da inibição na arte. Apesar da destituição dos ideais religiosos de sua época, a inibição artística resultava do elevado conceito de arte de que Leonardo compartilhava. Suas produções nunca alcançavam o grau de exigência que ele se fazia, ele sempre as abandonava, deixando-as inacabadas.

Observamos que, também na arte, nem sempre se confirma um processo sublimatório em franca oposição aos ideais, um processo que seja essencialmente revolucionário e

renovador, o que nos permite levantar a possibilidade de o processo artístico acontecer, apoiado também em elevados ideais. Dessa forma, concluímos com Freud que, às vezes, a sublimação independe da motivação do ideal e, outras vezes, depende dela (FREUD, 1914/2004, p.112-113).

2.4 A religião: da sublimação à idealização

A religião, a arte e a ciência foram as atividades humanas que mais interessaram a Freud e sobre elas encontramos comentários diversos, em contextos também variados. Avaliar as particularidades da religião, como forma de sublimação das pulsões, pode nos ajudar na tarefa de investigar e apontar as diferentes funções e efeitos das atividades sublimatórias sobre o sujeito. A religião é sustentada por um elevado ideal paterno, na veneração do substituto do pai como meio de restaurar o amor por si mesmo e a perfeição de valor, requisitos originários da constituição dos ideais, como abrigo ao desamparo (BIRMAN, 1997). A partir disso, podemos pensar se a religião merece ser chamada sublimação.

Recordamos que a religião foi um dos primeiros exemplos utilizados por Freud em defesa da premissa de que a sublimação das forças sexuais permite uma passagem das formas mais abjetas de obtenção de prazer para as formas culturais mais nobres encontradas na civilização. O desvio da força pulsional de seus objetos primeiros para outros substitutos, intimamente ligados, foi confirmada por Freud, recorrendo-se ao rastreamento do deslocamento do valor atribuído aos genitais na Antiguidade. Nesse tempo, eram atribuídos poderes divinos aos genitais, que foram substituídos pelas figuras dos deuses e, sucessivamente, pelo Deus dos atuais sistemas religiosos. Desse modo, Freud ratifica a plasticidade da pulsão, ou seja, sua capacidade ilimitada de buscar substitutos para sua satisfação.

Em *O mal-estar na civilização*, Freud, ao relacionar os recursos que nos permitem lidar com as agruras da vida – o sofrimento, as decepções e tarefas impossíveis que ela nos impõe –, considera a religião como recurso distinto do processo sublimatório. Quanto à religião, ela não estaria entre as sublimações na medida em que propõe um “remodelamento delirante da realidade” (FREUD, 1930/1996, p.89).

Segundo Freud, a religião consiste em uma recusa da realidade, cria-se um núcleo delirante para substituir algum aspecto insuportável; as religiões são, desse modo, consideradas “delírio de massa”, fazendo contraponto ao que ele reconhece como os delírios individuais, a partir da observação de que todos nós temos algo em comum com os paranóicos (FREUD, 1930/1996, p.89).

Seguindo essa lógica, a atividade de escrita de Daniel P. Schreber,¹⁷ que culminou na publicação de um livro, *Memórias de um doente dos nervos*, não é outra coisa senão a construção de um delírio individual. A partir desse critério, o processo que levou Schreber a escrever e a publicar seu livro não deveria ser considerado sublimação. Contudo, será que não estaríamos, sim, diante de uma atividade sublimatória sustentada no delírio e que cumpriu uma função precisa na economia psíquica desse ilustre paranóico?

Recorrendo ao exemplo evocado, verificamos que a atividade de elaboração e construção do livro se valeu da atividade delirante como um conjunto de idéias imaginárias que, em muitos outros sujeitos, ao se passar por realidade, não vai além de mobilizar sentimentos e ações descabidas ou descontextualizadas. Schreber deu a essas idéias a forma de um livro, inscreveu-o na cultura aproveitando-se de suas habilidades, o que, por outro caminho, poderia ficar restrito ao campo do pensamento. Schreber pretendia ser reconhecido por duas de suas aptidões: “um inquebrantável amor à verdade” e “um dom de observação

¹⁷ Daniel Paul Schreber (1842-1911), juiz-presidente da Corte de Apelação na cidade de Dresden, aos 51 anos teve uma grave crise psicótica, que o manteve por 9 anos numa instituição psiquiátrica, onde escreveu o livro

fora do comum” (SCHREBER, 1903/1985, p.234). Essas aptidões são facilmente reconhecíveis num cientista e, não equivocadamente, o juiz estava certo de que sua obra seria acolhida por seu inestimável valor científico, além de vir a se constituir como prova de sua integridade intelectual. Desse modo, uma vez que ganhou a forma de um livro, a atividade de Schreber apresenta aspectos em comum não só com a atividade literária, como também compartilha dos mais exigentes atributos de uma legítima tarefa científica, o que nos confere elementos para considerá-la uma atividade sublimatória apesar do delírio.

O livro escrito pelo juiz-presidente Schreber no auge de uma crise psicótica, em que o delírio megalomaniaco evidencia o excesso de libido no eu, foi concomitante ao esforço sublimatório. Ele não se recolheu ao mundo interno e o livro testemunha seu esforço para se manter conectado com o mundo. Sua obra, entretanto, prova que a pulsão carrega consigo representações inconscientes, que podem percorrer vários caminhos.

Lamentamos não encontrar em Freud nenhuma formulação sobre a sublimação relacionada à produção do livro do juiz-presidente Schreber. Resta-nos percorrer, sozinhos, esse árido caminho, aproveitando-nos das formulações freudianas e chegando, por nossa conta e risco, às conclusões.

Voltando ao tema da religião, será que poderíamos distinguir o que se refere à sua construção, elaboração e transmissão, daquilo que é apenas uma comunhão de idéias? Um sistema religioso, para alcançar o ponto no qual é oferecido e apresentado aos fiéis, exigiu habilidades sublimatórias; sua construção exigiu, daqueles que o elaboraram, alto grau de atividade mental, criativa e intelectual. Provavelmente, demandou também atividade escrita e verbal na transmissão e consolidação do sistema. Apesar disso, uma vez constituído como um sistema rígido, dogmático e conservador, que se impõe aos homens como valores e

que foi transformado por Freud em um documento científico, de leitura indispensável para o estudo da psicose na perspectiva psicanalítica.

interdições, delimitando e estabelecendo os princípios aos quais as ações dos crentes devem se adequar, a religião se confunde com a idealização. Portanto, nesse momento, a religião implica uma adaptação e não uma ação. A religião e as ideologias, ao serem compartilhadas e assimiladas pelos crentes, desempenham o papel dos ideais, que influenciam a sublimação, operando como as idealizações: ora favorecendo e orientando as ações sublimatórias, ora inibindo-as.

Desse modo, seria correto negar à religião o estatuto de sublimação, ou essa recusa refere-se apenas ao que da religião foi assimilado pelo sujeito na forma de seus ideais e valores? Se, de um lado, as crenças e ideologias cerceiam a criatividade, limitando e direcionando as ações do homem, de outro, a religião, assim como os ideais, podem ser um poderoso instrumento a favor da civilização:

Tampouco devemos permitir sermos desorientados por juízos de valor referentes a qualquer religião, qualquer sistema filosófico ou qualquer ideal. Quer pensemos encontrar neles as mais altas realizações do espírito humano, quer os deploremos como aberrações, não podemos deixar de reconhecer que onde eles se acham presentes, e, em especial, onde eles são dominantes, está implícito um alto nível de civilização (FREUD, 1930/1996, p. 101).

Deixaremos, por ora, essa questão, que talvez represente a maior dificuldade na definição do campo da sublimação, especialmente se considerarmos o referencial freudiano da oposição entre sublimação e idealização, cujos processos parecem estar especialmente misturados nessa modalidade social.

2.5 Efeitos dos ideais sobre a sublimação

A partir desse ponto, consideramos como certa a possibilidade de convergência entre sublimação e idealização. Interessa-nos investigar, agora, os efeitos dessa convergência, que sugerem ser ora favoráveis aos objetivos da sublimação, ora contrários a eles.

Para isso, devemos retomar a noção de Ideal do eu, que designa uma instância que possui as referências, valores e críticas parentais e também da sociedade. O Ideal do eu é determinado, inicialmente, pela influência crítica dos pais, mas, depois, acrescentam-se a ele as influências dos educadores, bem como de “uma miríade incontável e indefinível de todas as outras pessoas” (FREUD, 1914/2004, p.114). Ao assimilar esses valores, o sujeito estende suas dimensões a um campo diverso da relação dual com o outro, para além do eu ideal. A constituição dessa instância introduz o sujeito no campo da alteridade, território da cultura e da linguagem. Para Freud,

o Ideal do eu abre uma importante via para a compreensão da psicologia das massas. Esse ideal tem, além de sua parcela individual, uma parcela social, o ideal comum de uma família, de uma classe e de uma nação. Esse ideal enlaçou além da libido narcísica, uma grande quantidade da libido homossexual da pessoa, que por essa via retornou ao Eu. (FREUD, 1914/2004, p.118).

As funções desse agente se diversificam, podendo ser reconhecidas no censor dos sonhos, ou quando se colocam a serviço da consciência moral, assumindo a pesquisa pessoal interior. O Ideal do eu pode se encarregar, também, de fornecer à filosofia o material de suas operações intelectuais. Essa instância responde pelo que é “esperado da mais alta natureza do homem” (FREUD, 1923/1996 p.49). Entre as atribuições do Ideal do eu encontram-se mescladas algumas funções que, em *O Ego e o Id* (1923), serão reconhecidas e distinguidas como pertencentes ao supereu.

Ao interditar o objeto desejado imediato e de fácil alcance, o Ideal do eu incentiva o eu a procurá-lo mais longe, orientado por ideais que celebram formas de inserção cultural. Nesse caso, a instância ideal desempenha funções positivas em relação à sublimação, que respondem pelo incentivo e orientação do processo.

Não sem razão, nas formulações sobre o chiste e o humor, Freud avaliará a existência de uma instância que favorece a sublimação, à qual ele se refere como sendo o supereu;

entretanto, ele reconhece que se trata, nesse caso, de um supereu afável, muito diferente do supereu sádico identificado na melancolia. Vamos percorrer essas elaborações, orientados pela questão: não seria o “supereu afável” um correlato do Ideal do eu?

2.5.1 A sublimação e o humor

“*Os chistes e sua relação com o inconsciente*” (1905b) e “*O humor*” (1927) abordam, num intervalo de vinte anos, temas afins. Esses estudos contêm importantes contribuições que enriquecem a bibliografia freudiana a respeito da sublimação.¹⁸

Nesses dois trabalhos, uma mesma anedota é apresentada: um homem, numa segunda-feira, dia da execução de sua sentença de morte, anuncia que a semana começa otimamente bem; não bastasse isso, ele ainda pede, a caminho do cadafalso, um lenço para se proteger de uma eventual gripe. Freud resgata a mensagem inclusa na fala do condenado: “Isso não me preocupa. Que importância tem, afinal de contas, que um sujeito como eu seja enforcado? O mundo não vai acabar por causa disso.” (FREUD, 1927/1996, p.166). Qual é a posição do humorista expressa no julgamento de ser ele um homem insignificante? O condenado se trata como “insignificante”, mas, a julgar pela sua postura, somos levados a concluir que esse julgamento, paradoxalmente, não implica nenhum sentimento de inferioridade, como pode parecer. A insignificância do eu não compromete a auto-estima daquele que parece gozar de uma elevada consideração por si mesmo. É importante recordar que, para Freud, a auto-estima é o resultado de um balanço econômico da libido favorável ao eu (FREUD, 1914/2004).

Entre tratar-se como uma majestade e considerar-se insignificante, verifica-se a intervenção de uma ação psíquica agindo sobre o narcisismo, que conduz à superação do ideal

narcísico de ser o centro do universo, sua excelência, e determina novos rumos que conduzem a posições simetricamente opostas.¹⁹ Essas posições encontram um esclarecimento nos conceitos de eu ideal e Ideal do eu, como identificações simetricamente opostas.

Pretendemos, a partir das considerações sobre o “supereu afável” apresentado no texto sobre o humor, fazer um paralelo com a instância crítica de “Luto e melancolia” (1915) e, a partir das diferenças estabelecidas por Lacan entre eu ideal, Ideal do eu e supereu, mostrar que o supereu do humorista aponta para a necessidade da formulação do conceito de Ideal do eu para situar a instância que comporta a face amável da herança edípica.

Considerando o texto freudiano sobre o narcisismo, de 1914, pode-se afirmar que no narcisismo primário o eu se imagina uma majestade. O investimento no eu é grande e ele se sente poderoso. Nesse mesmo texto, o caminho do narcisismo é indicado como apenas um esforço para recuperar essa certeza. Assim sendo, que circunstâncias psíquicas são traduzidas na atitude do humorista para consigo? O eu, ao se acreditar uma majestade, defende, na verdade, uma posição instável e insustentável, insistentemente negada pela realidade externa e interna, já que se acreditando assim, o eu nega sua condição de desamparo e busca assegurar que nada e ninguém podem contra ele.

Além de ser típico do pensamento auto-referente da infância, esse julgamento é experimentado pelo eu no delírio de grandeza próprio ao paranóico e na fase de mania do melancólico. Por outro lado, as experiências de muitos psicóticos nos revelam que alguns se tratam como insignificantes, embora essa dimensão seja acompanhada do sentimento de não pertencer à sociedade, pois experimentam o desespero de estarem largados do mundo, como se fossem o resto de uma operação equivalente a dejetos. De maneira muito diversa, o

¹⁸ Daniel Kupermann, em seu livro, considera o humor como o paradigma da sublimação em Freud. (KUPERMANN, 2003).

¹⁹ Nas formulações sobre o eu ideal e o Ideal do eu, Lacan aborda as duas instâncias como simétricas e opostas, como se pode verificar também pelos lugares que elas ocupam no Esquema I, formulado por Lacan (LACAN, 1954/1986, p.157).

condenado da anedota do texto freudiano sobre o humor parece tranqüilo e muito seguro. Freud reconhece no humor uma grandeza e uma dignidade que ele atribui ao triunfo do eu e do princípio do prazer, que se afirmam contra a crueldade das circunstâncias externas, sem ultrapassar os limites da saúde mental (FREUD, 1927/1996).

A questão da morte é um importante eixo em torno do qual se constrói a anedota. O humor se localiza na surpreendente e insólita atitude do condenado diante de sua própria morte. Ele não apresenta as reações do homem comum, que, diante da morte, sente medo; pelo contrário, ele se apresenta inteiramente à vontade, a morte lhe parece familiar e ele dá a impressão de aceitá-la como algo inevitável. Diante da inexorabilidade dessa constatação não há nada que se possa fazer. O condenado bem-humorado parece debochar daqueles que temem a morte, brincando com ela. Sua reação não é, afinal, a esperada de um homem comum, que está diante da maior e definitiva ameaça a que um sujeito pode estar submetido. O que pode representar um perigo para alguns, para o condenado não passa de um jogo infantil:

O principal é a intenção que o humor transmite, esteja agindo em relação quer ao eu quer às outras pessoas. Significa: ‘Olhem! Aqui está o mundo, que parece tão perigoso! Não passa de um jogo de crianças, digno apenas de que sobre ele se faça uma pilhéria!’ (FREUD, 1927/1996, p.169).

Freud procura compreender o processo humorístico, investigando a relação do eu com o supereu. Na atitude humorística, ele reconhece o papel do supereu: “O superego está realmente repudiando a realidade e servindo a uma ilusão.” (FREUD, 1927/1996, p.169).

O medo da morte é um tema discutido por Freud ao tratar das relações de dependência do eu em *O Ego e o Id* (1923). Ali ele afirma: “Creio que o medo da morte é algo que ocorre entre o ego e o superego.” (FREUD, 1923/1996, p.70). O medo da morte é um sentimento do eu diante de um supereu que o trata criticamente, depreciando-o; nessas condições, o próprio eu se abandona, pois se sente odiado e perseguido pelo supereu.

No texto “Luto e melancolia”, de 1915, Freud havia formulado a idéia de que, quando o objeto é perdido, o eu fica visivelmente desvitalizado, seja no luto ou na melancolia. No luto, essa situação é passageira, todavia, na melancolia o processo pode persistir, inclusive, por toda a vida. Baseado nessas observações foi que Freud pôde compreender e formular a formação do supereu. A reconstrução do processo evidencia que houve a ligação da libido a uma pessoa particular. Devido a uma real desconsideração ou desapontamento, a relação foi desfeita e a libido livre não foi deslocada para outro objeto, mas foi retirada para o eu, servindo para estabelecer uma identificação do eu com o objeto abandonado (FREUD, 1915/1996). O abandono do objeto resulta, portanto, numa identificação do eu ao objeto perdido. Esse processo se repete muitas vezes, ou seja, a cada novo objeto abandonado ou perdido seguirá uma identificação. Disso resulta a definição do eu como “um precipitado de catexias objetais abandonadas que contém a história dessas escolhas de objeto” (FREUD, 1923/1996, p.42).

O supereu constitui-se a partir da identificação a um objeto perdido específico, sua constituição é herdeira do complexo de Édipo, no qual o objeto alvo da identificação é o pai. Sua constituição comporta um paradoxo que se manifesta numa relação ambivalente com o eu. Esse agente é especialmente severo e crítico e, por se constituir a partir de uma diferenciação no eu, se manifesta como se parte do eu se colocasse contra a outra, julgando-a criticamente (FREUD, 1915/1996).

A partir de *O Ego e o Id* (1923), o supereu não é descrito simplesmente como um resíduo das primeiras escolhas de objeto efetuadas pelo id; ele também representa, e este aspecto é preponderante em algumas patologias, em especial na melancolia, uma formação reativa radical contra as opções do id. O supereu manifesta um caráter compulsivo sob a forma de um imperativo categórico. Sua relação com o eu implica, além de um modelo para o eu – “Você deveria ser assim (como seu pai)” –, uma severa advertência proibitiva contra o

eu: “Você não pode ser assim (como seu pai), isto é, você não pode fazer tudo o que ele faz; certas coisas são prerrogativas dele.” (FREUD, 1923/1996, p.47).

Na melancolia, a insatisfação do supereu com o próprio eu constitui a característica mais marcante. Ele é severo e impiedoso com o eu, critica-o e deprecia-o, fazendo dele seu objeto. Em decorrência disso, o melancólico sente-se pobre e vazio, desprovido de valor, incapaz e moralmente impossibilitado de qualquer realização. O eu se encontra desvitalizado porque sua energia foi consumida na luta interna travada com o agente crítico, que lhe consome a energia, com seus elevados níveis de exigência e crítica. Nesse caso, o eu se vê desertado por todas as forças protetoras e se deixa morrer.

O comportamento paradoxal do supereu reflete contradições relativas à sua própria origem. Freud atribui a origem do supereu ao Complexo de Édipo, porém, indica que algo dessa identificação é anterior, que a base do supereu é algo mais primitivo, reforçado no desfecho do Édipo. Nesse momento, Freud utilizou os termos “ideal do eu” e “supereu” como sinônimos:

Por trás do ideal do eu, jaz oculta a primeira e mais importante identificação de um indivíduo com o pai em sua própria pré-história pessoal. Isso aparentemente não é, em primeira instância, a consequência ou resultado de uma catexia de objeto; trata-se de uma identificação direta e imediata, e se efetua mais primitivamente do que qualquer catexia de objeto (...). Que seria, portanto reforçada pelas identificações advindas do primeiro período sexual relacionado ao pai e à mãe (FREUD, 1923/1996, p.42-43).

O campo de atuação do supereu não se restringe à melancolia. Esta é apenas uma patologia cujo campo de estudo é privilegiado para investigar a atuação dessa instância, que se apresenta, geralmente, mais sutil em outras estruturas. Freud considera que é uma questão de bom senso considerar a existência de transições gradativas na constituição do supereu, afirmando que sua “força e esfera de atuação” são relativas (FREUD, 1930/1996 p.129). Apesar da relatividade do vigor e da esfera de atuação, a estrutura do supereu não foi colocada em dúvida. Após ter-se dedicado exaustivamente a investigar a atitude do supereu e desvelar

sua crueldade e ambivalência na relação com o eu, Freud define a constituição do supereu como essencialmente sádico. A luta interna entre o eu e o supereu é intensa e constante; essa luta opera silenciosamente por trás dos conflitos psíquicos de toda ordem e só se torna mais evidente em algumas patologias, o que leva Freud a se perguntar “porque um homem precisa adoecer para ter acesso a uma verdade dessa espécie” (FREUD, 1915/1996, p.252).

O modo como o eu se trata na anedota que discutimos, e em geral no humor, é a referência para a formulação de uma hipótese inédita nos escritos freudianos. Freud deduz a existência de um “supereu amável”, em franca oposição ao “supereu sádico” investigado no texto “Luto e melancolia”, sob a forma de uma instância crítica.

O supereu do humorista trata o eu como uma criança e, ao mesmo tempo, se coloca como um adulto que trata essa criança, protegendo-a. O supereu “dirige ao eu intimidado, palavras bondosas de conforto” (FREUD, 1927/1996, p.169). A lógica dessa observação remete à relação do eu com o supereu a partir de um ponto de vista econômico, que trata dos deslocamentos de energia entre as duas instâncias. O humorista teria deslocado a ênfase psíquica de seu eu para o supereu, para quem o eu passa a ser percebido como insignificante e seus interesses demasiadamente triviais. Freud compara a relação do supereu com o eu, na atitude humorística, com a de um pai amável e protetor, que acolhe seu filho imaturo diante dos perigos do mundo.

Um dos aspectos que distingue o luto da melancolia é a auto-estima, que se encontra extremamente prejudicada no melancólico, refletindo “um empobrecimento de seu ego em grande escala” (FREUD, 1915/1996, p.251). Entre o eu e o supereu do humorista, a relação é radicalmente oposta àquela observada entre as mesmas instâncias do melancólico. A auto-estima é uma noção extensamente discutida por Freud no texto sobre o narcisismo; refere-se ao resultado, ou efeito, para o sujeito das interações entre o eu, seu ideal e o mundo externo.

Freud fala que “uma parte do autoconceito²⁰ é primária, resíduo do narcisismo infantil, outra parte provém da onipotência confirmada pela experiência (a realização do ideal de eu), e uma terceira origina-se da satisfação da libido objetal” (FREUD, 1914/2004, p.117).

As contribuições a respeito da noção de auto-estima nos interessam na medida em que se baseiam na relação entre o eu e a outra parte do eu que dele se diferenciou, que o julga, o avalia e o vigia ininterruptamente, e o mundo externo, relação intermediada pelos ideais. Ao abordar o tema da auto-estima, Freud introduz o sentimento do amor como essencial nas relações do eu. A única ambição do eu é ser amado: para ele, o amor é questão de vida e morte, tanto que “viver significa o mesmo que ser amado” (FREUD, 1923/1996, p.70). Para ter o amor de que necessita, ele se submete às exigências de três senhores: o id, o supereu e a realidade, atendendo a qualquer prerrogativa na esperança de obter o amor daquele a quem presta favores. Dessa forma, compreenderíamos a capacidade do eu de empreender imensos e prolongados projetos sublimatórios, cujo adiamento da satisfação parece ser indefinido.

O grau de exigência do supereu não parece assustar o eu, que é capaz de feitos astronômicos para obter o amor de que precisa para viver. Todavia, o melancólico “representa seu ego para nós como sendo desprovido de valor, incapaz de qualquer realização e moralmente desprezível, ele se repreende e se envilece, esperando ser expulso e punido” como efeito de um trabalho interno que lhe consome o eu (FREUD, 1915/1996, p.252). Diante dessas manifestações, deduz-se que a relação do supereu com o eu é mais complexa, vai além de fazer exigências, exige realizações do eu as quais não acredita que ele seja capaz de realizar. O supereu critica, ofende e humilha o eu.

Como uma situação diferente da que expomos acima, podemos considerar a economia psíquica envolvida na relação amorosa, ou seja, acompanhar as conseqüências para

²⁰ O termo “autoconceito” foi utilizado na tradução coordenada por Luiz Alberto Hans, sendo o termo “auto-estima” utilizado na tradução da *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de S. Freud*, edição de 1996.

o eu do investimento libidinal nos objetos, quando se verifica que esse investimento implica, de imediato, uma renúncia do eu. O amar reduz o investimento no eu em prol do investimento no objeto, mas ser amado por esse objeto aumenta novamente a libido, ou seja, esse investimento pode ser retornado ao eu pelo amor dedicado a este pelo objeto, como uma compensação. Amar e ser amado produz um deslocamento e distribuição da libido que economicamente não implica prejuízo ao eu. Um “amor feliz” é, portanto, o resultado do retorno da libido objetual para o eu e sua transformação em narcisismo, reconstituindo novamente um “estado originário no qual não há como diferenciar a libido objetual da libido do eu” (FREUD, 1914/2004, p.117). Assim, hipoteticamente, o eu manteria sua cota de investimento estável, mas essa situação nos parece ser apenas ilustrativa, pois o ideal do eu, nesse momento, termo indiferenciado do supereu, vem demonstrar exatamente a utopia dessa condição. O eu luta para não ser prejudicado, portanto, quer ser amado tanto quanto ama e, para isso, busca corresponder às exigências do objeto amado. Contudo, as exigências do supereu podem ser de grau tão elevado que pode ser impossível atendê-las. Por outro lado, mesmo que o supereu reconheça os méritos do eu, demonstrando amá-lo, uma quantidade de energia já foi desviada e consumida no processo, ficando o eu em grande desvantagem econômica se comparado ao estado inicial. Portanto, para a psicanálise, a auto-estima é danificada irremediavelmente, “sob a forma de uma cicatriz narcisista” (FREUD, 1920/1996, p.29).

Freud considera as relações da auto-estima com o erotismo em duas situações: quando o uso da libido está em sintonia com o Eu ou, ao contrário, quando sofreu recalque. A auto-estima é maior quando o eu se sente amado, mas as exigências ideais podem se opor radicalmente às pretensões do eu, que se verá obrigado a desistir de seus interesses para ter o amor do outro; nessa condição, a formação do ideal eleva o nível das exigências do eu, favorecendo o recalque: “Quando as moções pulsionais libidinais entram em conflito com as

concepções (*Vorstellungen*) culturais e éticas do indivíduo, o destino das moções será o recalque patológico.” (FREUD, 1914/2004, p.112). Assim, “quando a libido está recalçada, o investimento amoroso é sentido como gravíssima diminuição do eu” (FREUD, 1914/2004, p.117). O papel desempenhado por um supereu sádico como o do melancólico, em vários sentidos é responsável pela pobreza libidinal do eu. O superego corresponde à autoridade que foi internalizada, substituindo o pai que outrora exercia essa autoridade, mas numa relação inversa: “Se eu fosse o pai e você fosse a criança, eu o trataria muito mal.” (FREUD, 1930/1996, p.132).

A relação de ódio entre o eu e o supereu faz com que o investimento do eu endereçado ao supereu não seja compensado pelo amor recíproco. A censura e a crítica severas feitas ao eu dificultam que este seja recompensado por seus investimentos objetivos, que nunca estão ao alcance das exigências do supereu. Portanto, é difícil que, sob intervenção de um supereu assim, o eu consiga fazer investimentos em sintonia com seus próprios anseios, já que passa pelo crivo do supereu.

Em *O mal-estar na civilização* (1930), Freud volta a essa discussão, introduzindo o sentimento de culpa como efeito do supereu, o que torna a dinâmica psíquica mais subjetiva e mais independente das relações externas. A renúncia efetuada em nome de uma submissão e obediência ao supereu representa uma “grande desvantagem econômica”, se comparada à renúncia em nome de uma autoridade externa. Neste caso, ao renunciar às próprias satisfações, o eu não perde o amor da autoridade, fica quites com ela e, conseqüentemente, sem sentimento de culpa. Quanto ao supereu, o desejo persiste e não pode ser escondido da vigilância interna, o que resulta na culpa. Desse modo, “a continência virtuosa não é mais recompensada com a certeza do amor” (FREUD, 1930/1996, p.131).

Pensar, como faz Freud, em um “supereu amável” torna possível pensar uma relação entre o eu e o supereu que favoreça a sublimação. Na medida em que o eu se sente amado e,

portanto, recompensado pelo investimento feito no objeto, ele mantém uma elevada auto-estima, que se traduz no sentimento de ser capaz de muitas realizações.

Na analogia com o luto, Freud observa que neste a perda foi relativa ao objeto, enquanto na melancolia a perda foi relativa ao eu. Constatam-se também que há uma singular independência entre eu e supereu, e os insultos e auto-acusações geralmente não se ajustam ao próprio sujeito, mas às suas considerações a respeito do objeto investido e perdido. A identificação, nesse caso, é descrita como uma manifestação do esforço do ego para “incorporar a si” o objeto, em conformidade com a fase oral. Assim, “a sombra do objeto caiu sobre o eu” (FREUD, 1915/1996, p.255). O supereu sádico sugere ser resultante de uma identificação total do eu ao objeto, ao passo que Freud conclui que a constituição de um supereu amável se dá por uma identificação parcial, já que o humorista “estaria identificado até certo ponto com o pai” (FREUD, 1927/1996, p.169).

Ao limitar a identificação ao pai a “até certo ponto”, estabelece-se uma particularidade na identificação ao pai, que faz a diferença entre os destinos da sublimação ou do recalque. Freud estabelece uma equação, relativizando a participação do pai no processo, e nisso reside o ponto de diferença entre o supereu sádico e o supereu afável, deixando claro que “o humor não é resignado, mas rebelde” (FREUD, 1927/1996, p.166).

Em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905a), Freud já falava que o desligamento da autoridade dos pais no final do período de latência tem importância fundamental para o progresso cultural (FREUD, 1905a/1996, p.214). Entretanto, no texto sobre o humor, ele indica que a identificação “até certo ponto com o pai” (FREUD, 1927/1996, p.166) é favorável. Em “Escritores criativos e devaneio” (1908a), Freud compara e seleciona obras modestas, que não correspondem aos mais aclamados escritores, para localizar nas chamadas “histórias egocêntricas”, a presença de um herói numa das personagens da história: ele é o centro de interesse da obra para quem o autor procura desviar

nossa simpatia. Esse personagem transmite ao leitor a segurança e proteção com que gostaria de contar na vida, o herói cumpre irrepreensivelmente a função do pai para a criança desamparada. Esse seria um manejo técnico capaz de seduzir o leitor, capturando-o no ponto onde ele próprio se identifica ao pai, e oferecendo-lhe um representante na figura do herói que lhe permita sustentar a doce ilusão: “Nada me pode acontecer. Parece-me que através desse sinal revelador de invulnerabilidade, podemos reconhecer de imediato Sua Majestade o Ego, o herói de todo devaneio e de todas as histórias.” (FREUD, 1908a/1996, p.140).

O próprio Freud antecipa nossas críticas de que suas asserções se aplicam apenas a uma literatura ingênua, porém, ele admite e insiste que há obras que mantêm uma boa distância do devaneio ingênuo. Ele reconhece que se tratam dos mesmos elementos disfarçados pelo trabalho artístico, que, assim como no sonho, após percorrer um longo trajeto metafórico-metonímico, assentam-se em elementos aparentemente inofensivos.

O herói é aquele que busca substituir o pai, tornar-se tão onipotente e poderoso quanto ele. Cabe perguntar, nesse ponto, se a figura do herói, na literatura, coincidiria com uma identificação do autor com o pai “até certo ponto”. Nossa análise de “Luto e melancolia” nos leva a situar o humorista em oposição ao melancólico, portanto, do lado do luto.

Nesse contexto, podemos inserir a afirmação de Kupermann (2003) de que o artista estaria na posição do órfão. A partir das considerações do texto “O humor”, Kupermann propõe uma aproximação do artista com o órfão, em contraposição ao herói. O herói é aquele que busca substituir o pai. Ao tornar-se tão onipotente e poderoso quanto ele, mostra que sua busca não é animada pelo desamparo estimulante, criador e amargo do órfão que não crê na onipotência narcísica de seu eu, mas conta com a potência de seu erotismo e de seu desejo (KUPERMANN, 2003). A identificação narcísica com o pai onipotente e poderoso paralisaria o sujeito ao oferecer garantias ilusórias que anulam o desamparo, resguardando o sujeito dos riscos e da morte; portanto, uma transgressão é necessária e fundamental.

Enquanto o herói se sustenta na certeza de que nada pode lhe acontecer, o órfão se mobiliza pela sentença: “Tudo pode me acontecer, a mim que já perdi o que tinha para perder e que aprendi a rir com a vida.” O humorista estaria lidando “não com o triunfo do ego, mas com a afirmação rebelde e teimosa do erotismo e do desejo frente às adversidades do real” (KUPERMANN, 2003, p.57). A posição do condenado à morte consiste numa afirmação de sua dimensão erótica e ética frente às adversidades impostas pelo acaso.

Qual seria, então, a função do pai na sublimação? Seria dele o papel de estimular e garantir certa segurança no caminho percorrido pela libido no destino da sublimação? Em resposta a essa questão, nós nos propomos analisar a função desempenhada pelo pai no filme *A vida é bela*.

2.5.2 *A vida é bela*

No filme *A vida é bela*, ganhador do Oscar de melhor filme estrangeiro de 1999, do diretor Roberto Benigni, a relação entre pai e filho nos oferece alguns elementos que evocam as formulações freudianas sobre o supereu afável. O filme é dividido em duas partes. A primeira começa com as peripécias de Guido, um livreiro bem-humorado e criativo, para conquistar Dora, sua *principessa*, apelido pelo qual chama a moça por quem se apaixonou e com quem vai se casar e ter um filho – Giosué. Na segunda parte do filme, a Alemanha invade a Itália e o tormento da perseguição aos judeus põe fim à alegria da família. Os três são levados a um campo de concentração, sendo que pai e filho ficam juntos num mesmo alojamento. A criatividade e a imaginação de Guido são agora dedicadas a criar uma história para proteger o filho de seis anos das vistas e das garras dos nazistas. A estratégia do pai de Giosué consiste em transformar os elementos da dura realidade, na qual a morte domina, em peças de uma brincadeira, da qual Guido incentiva o filho a participar. Guido esforça-se para fazer o filho acreditar que tudo aquilo que ele vê à sua volta pertence ao jogo, e que todos que

ali se encontram são jogadores, buscando, silenciosamente, enganar o adversário e alcançar o prêmio. Um tanque de guerra, segundo a história contada pelo pai, será oferecido como prêmio àquele que fizer mais pontos. Ele inventa, ainda, que o campo está cheio de meninos que não são vistos porque se escondem em obediência à regra fundamental do jogo, visando acumular pontos. Agindo assim, o pai busca proteger a vida biológica, bem como a vida psíquica do filho. Ele procura assegurar, como Freud disse no texto sobre o humor, o triunfo do eu e do princípio do prazer contra a crueldade das circunstâncias externas, sem ultrapassar as fronteiras da normalidade do psiquismo (FREUD, 1927/1996, p. 166).

Partindo da afirmação freudiana de que “o relacionamento entre o superego e o ego constitui um retorno deformado do desejo, dos relacionamentos reais existentes entre o ego, ainda indivíduo, e um objeto externo” (FREUD, 1930/1996, p.133), ressaltamos que a relação entre eu e superego não deve ser pensada com apoio na realidade, como uma transposição direta da relação entre pai e filho para o mundo interno. Para Freud, o tratamento que o superego dispensa ao eu não equivale ao tratamento que, na realidade, foi experimentado pelo eu na relação com o pai. Referindo-se à severidade do superego que uma criança desenvolve, ele assegura que “de maneira nenhuma corresponde à severidade de tratamento com que ela própria se defrontou”. Equivale, antes, à sua própria agressividade para com o objeto (FREUD, 1930/1996, p.133).

Propomos, a partir disso, considerar a relação entre pai e filho, tema central do filme, como uma representação que o personagem faz de seu superego, como um processo interno herdeiro do Complexo de Édipo, processo que depende, segundo a psicanálise, da identificação ao pai. Ler o filme por esse prisma, ou seja, compreender a presença do pai não como contemporânea ao filho, mas como um representante subjetivo do pai que aparece no relato do filho sobre sua “herança paterna”, é uma possibilidade sugerida no próprio enredo:

ao final, a criança surge na figura de um adulto e nos informa que o filme que acabamos de assistir refere-se à herança que seu pai lhe deixou.

Apesar da constatação de que o supereu remete à subjetividade da relação entre o eu e o objeto, Freud faz uma ressalva afirmando que seria errado, entretanto, exagerar a independência deste dos fatos da realidade; pois “não é difícil nos convencermos de que a severidade da criação também exerce uma forte influência na formação do superego da criança”. Conclui-se que, na formação do superego e no surgimento da consciência, “fatores constitucionais inatos e influências do ambiente real atuam de forma combinada” (FREUD, 1930/1996, p.133). O recurso da ilusão contra o insuportável da realidade externa, sem que isso remeta aos delírios e fuga da realidade dos psicóticos, é uma questão mais de uma vez levantada por Freud.

Esse filme motivou, na época de sua estréia, vários comentários de psicanalistas sobre a função paterna, palpites contraditórios e polêmicos se considerarmos os pontos de vista radicalmente opostos a que chegaram. Escutamos opiniões que consideravam a atitude do pai tão nefasta quanto o próprio holocausto e também aquelas que a consideravam o paradigma da função paterna efetiva. O pai esforça-se para que o filho possa obter prazer, valendo-se do processo criativo, num contexto onde essa possibilidade seria impensável e, às vezes, sentida como desrespeitosa pelas vítimas da barbárie. É compreensível que as vítimas do holocausto desejem compartilhar a dor e a crueza dessa experiência, e se sintam desconfortáveis com o humor nessa situação. O que soa indecoroso para algumas pessoas que assistiram ao filme é a possibilidade de se divertir e rir diante da mais abominável e inominável realidade que se pode imaginar. Não pretendemos entrar na discussão dessa polêmica, pois a nossa proposta é apenas indagar se podemos encontrar, na figura desse pai, uma representação do supereu afável mencionado por Freud no texto sobre o humor. Introduzir um pouco de fantasia no contexto tão cruel e aventar a possibilidade de obter prazer

é o que faz desse filme um dos mais polêmicos, criticados, e apaixonantes. É esse aspecto que, entretanto, desnuda o aspecto rebelde do humor.

Em *O mal-estar na civilização* (1930), Freud apresenta a sublimação como um dos meios que o homem tem para lidar com as situações adversas, dolorosas e inevitáveis da vida. A descrição referente à arte é a que mais se ajusta ao recurso criado pelo pai Guido: “As satisfações substitutivas, tais como as oferecidas pela arte, são ilusões, em contraste com a realidade; nem por isso, contudo, se revelam menos eficazes psiquicamente, graças ao papel que a fantasia assumiu na vida mental.” (FREUD, 1930/1996, p.83).

A sublimação, como meio que “permite intensificar a produção de prazer a partir das fontes de trabalho psíquico e intelectual”, se apresenta, nesse contexto, como um processo pelo qual a pulsão ganha tanta flexibilidade, que “o destino pode pouco fazer contra nós” (FREUD, 1930/1996, p.83).

No filme, a proteção da qual o pai lança mão consiste em estimular o menino e permitir-lhe comportar-se ali como em qualquer outro lugar, que fosse fiel ao desejo de brincar e ignorasse as adversidades da realidade, tomando-as como parte de seu brinquedo. A aposta do pai era que o menino pudesse manter vivo seu aparelho psíquico, manter aceso o desejo diante da ameaça iminente à vida biológica.

Na vida adulta, o homem parece renunciar ao prazer do brincar, mas Freud observa, em “Escritores criativos e devaneio” (1908), que não se renuncia ao prazer uma vez obtido, basta procurar “um substituto”. Desse modo, a fantasia é um sub-rogado da brincadeira e, ainda mais distante, encontramos a escrita poética na mesma linha de substituição. A brincadeira liga os objetos e situações imaginadas às coisas visíveis, dando ao seu mundo uma forma que lhe é agradável. A identidade entre a brincadeira infantil e a criação poética foi preservada na linguagem. O termo alemão *spiel* designa as formas literárias que se apóiam em objetos tangíveis e pode ser representada; essa mesma palavra é utilizada para dizer da

tragédia e da comédia, *lustspiel* e *trauerspiel*, o que literalmente pode ser traduzido por brincadeira prazerosa e brincadeira lutuosa, respectivamente.

Desse modo, a brincadeira, a fantasia e a atividade poética possibilitam ao sujeito manipular a realidade desagradável, fazendo dela fonte de prazer. Freud diz, a respeito da arte, que ela “não cria uma armadura impenetrável contra as investidas do destino”, mas tem um aspecto muito favorável, pois nos torna independentes do mundo externo, fonte de sofrimento, pois possibilita buscar satisfação nos processos psíquicos internos (FREUD, 1930/1996, p.87).

A realidade do campo de concentração, cenário de pura morte, é uma experiência que ameaça a integridade do aparelho psíquico. Se considerarmos a morte como o campo do vazio, para a qual não há representação, o pai estaria agindo para preservar a distância, afastando o filho do horror. Adorno, em sua célebre e conhecida frase, diz que “escrever um poema depois de Auschwitz é um ato de barbárie, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (ADORNO, 1998, p.26). A morte como irrepresentável impõe o bloqueio ao aparelho psíquico. Portanto, é preservando uma distância dessa dimensão de puro vazio que o aparelho psíquico pode viver enquanto tal, valendo-se de recursos simbólicos e imaginários para contorná-lo. Assim, o que move o pai, no filme, é a tentativa de invalidar essa conseqüência fatídica, pelo menos para seu filho. A sublimação, em especial o apelo à fantasia e à brincadeira, se configura neste longa-metragem como recurso último para lidar com o puro horror. O trecho que se segue, retirado ainda do texto sobre o humor, poderia muito bem ter sido pronunciado em referência a *A vida é bela*:

(...) ocasionando a atitude humorística, o superego está realmente repudiando a realidade e servindo a uma ilusão. Entretanto (sem saber por quê), encaramos esse prazer menos intenso como possuindo um caráter de valor muito alto. Sentimos que ele é especialmente liberador e enobrecedor. Além disso, a pilhéria feita por humor não é o essencial. Ela tem apenas o valor de algo preliminar. O principal é a intenção que o humor transmite, esteja

agindo em relação quer ao eu quer às outras pessoas (FREUD, 1927/1996, p.169).

A resposta de Freud, a respeito do caráter de valor muito alto e nobre do humor, é reafirmada em Kupermann, na passagem abaixo:

A grandeza e elevação éticas atribuídas por Freud ao humor, no entanto, indicam que há efetivamente outras opções à disposição do sujeito frente ao peso do real, que não a resignação masoquista, desde que este disponha da potência erótica necessária para afirmar sua rebeldia criativa, investindo seu próprio ideal do ego de modo a reajustar os elementos do seu mundo de uma forma que lhe seja satisfatória (KUPERMANN, 2003, p.27).

Por esse caminho, o sujeito não precisa abdicar da sua singularidade a favor de identificações exigidas em prol de uma unidade civilizada. Uma solução na qual o pensamento e o erotismo podem se expressar é destacada por Freud no processo de criação do chiste e do humor, como formas que possibilitam a obtenção de prazer, apesar dos afetos dolorosos que se apresentam nas situações em que eles emergem.

Considerando apenas o aspecto do supereu encontrado no humor, a sublimação consistiria num destino essencialmente pacífico e tranqüilo. Entretanto, na vida cotidiana e na biografia de grandes artistas, nos deparamos com “involuções retroativas das sublimações” (FREUD, 1914/2004, p.119), muitas acompanhadas de tragédias, mortes e destruição das obras. A sublimação não é sempre um processo pacífico, mas, às vezes, se processa mediante muita angústia. Coerente com essa observação é que se propõe pensá-la numa relação nada amistosa com um “supereu sádico”, muito diferente do suposto “supereu amável”.

O Ego e o Id (1923), outra grande contribuição ao estudo da sublimação, permite-nos afirmar que a sublimação pode acontecer, mas o processo implica riscos. A partir da nova tópica do aparelho psíquico, identifica-se uma complicada rede de relações, às quais o eu tem que responder. A única ambição do eu é ser amado, para ele o amor é questão de vida e morte, tanto que “viver significa o mesmo que ser amado”. Para ter o amor de que necessita ele se submete a qualquer exigência que lhe é feita. Em relação ao supereu e ao id, o eu é mais que

um auxiliar, ele se comporta como “um escravo submisso que corteja o amor de seu senhor” (FREUD, 1923/1996, p.68).

A força pulsional do id não estabelece critérios para sua satisfação, pois é regida pelo princípio do prazer e não está muito disposta a perder tempo, fazer desvios e adiar sua satisfação. Por outro lado, para o supereu, a satisfação da pulsão tem que responder a certas exigências, devendo ser adiada e estar em conformidade com a moral civilizada e em consonância com o princípio da realidade.

É por meio da transformação do investimento objetal erótico numa alteração do eu, ou seja, com a formação do supereu, que o eu pode obter controle sobre o id, estabelecendo com ele relações. Provavelmente, essa identificação, acredita Freud, seja a única condição em que o id pode desligar-se de seus objetos, pois, quando o eu assume os atributos do objeto, ele se oferece ao id como objeto de amor, compensando-o pela perda, como se lhe dissesse: “Olhe, você também pode me amar; sou semelhante ao objeto.” (FREUD, 1923/1996, p.42-43).

O destino da pulsão é uma atribuição do eu a partir de suas relações com o id e o supereu. Tal como as outras atividades psíquicas mediadas pelo eu, a sublimação encontra-se sujeita ao resultado das forças em conflito nele. As funções do eu são sempre exercidas sob pressão e conflito, pois, quando ele acolhe as exigências de um lado, cria insatisfações do outro.

A discussão econômica é a tônica desse momento teórico no qual Freud descreveu o destino da pulsão como dependente da economia do eu. Desde que a força pulsional do eu consiga fundir-se com a força oposta e neutralizar seus efeitos, o destino da sublimação será viável. A fim de poder agir dessa maneira, ele terá, entretanto, que acumular libido dentro de si, como representante de Eros, em quantidade suficiente para superar o conflito com os senhores aos quais serve (FREUD, 1923/1996, p.69).

Em 1920, uma nova teoria das pulsões esclarece a natureza da poderosa força que o eu se vê obrigado a enfrentar, já que o supereu sádico é a trincheira da pulsão de morte. Nesse ponto, é necessário revermos, ainda que brevemente, a especificidade dessa noção.

2.6 Pulsão de vida e pulsão de morte

Freud, profundamente fiel a suas observações e ao compromisso com a teoria psicanalítica, não recua diante das evidências e da necessidade de uma nova formulação sobre as pulsões. Ele reconhece que “é perfeitamente legítimo rejeitar sem remorsos teorias que são contraditadas pelos próprios primeiros passos dados na análise dos fatos observados, enquanto nos achamos ao mesmo tempo cientes de que a validade de nossas próprias teorias é apenas provisória” (FREUD, 1920/1996, p.70).

Em “Reflexões para os tempos de guerra e morte” (1915b), já tínhamos identificado o interesse de Freud em compreender as atrocidades e barbáries cometidas pelos homens. Extremamente decepcionado com países de alto nível de desenvolvimento, porque o avanço científico não contribuía em nada para a redução da violência e da agressividade, Freud faz observações que servem como fonte para suas reflexões sobre o mal, na ordem dos fenômenos coletivos registrados no ensaio. Ele constata que cientistas e intelectuais, cujos poderes criadores são responsáveis pelo avanço técnico de controle da natureza e também pelos padrões artísticos e científicos da civilização, não contribuía para deter o inferno e, ocasionalmente, até colaboravam para piorá-lo (FREUD, 1915b). Freud articula o tema à atitude do sujeito do inconsciente para com a morte, tomando a destruição e a violência como realidades psíquicas, manifestações da pulsão agressiva e de destruição, nomes que utilizou, em momentos diferentes, para nomear o que se consolidou como “pulsão de morte”, termo publicado pela primeira vez no último capítulo de *Além do princípio do prazer* (1920). Essa

formulação, como nos informa Strachey, vai alcançar sua forma plena em *O Ego e o Id* (1923), portanto, três anos depois (FREUD, 1920/1996).

O princípio do prazer, como um modo primitivo de funcionamento, dá lugar, em grande número de experiências, ao princípio da realidade, que tolera o adiamento da satisfação pulsional até que se encontrem as condições mais adequadas à descarga. Porém, uma tendência conservadora da mente aliada à repetição de experiências desprazerosas, observadas em inúmeras situações da clínica freudiana e da vida cotidiana, convencem Freud da insuficiência das explicações baseadas nos princípios acima para dar conta do fato de que o sujeito busca repetir em sua vida experiências que foram desprazerosas para ele.

A observação dos sonhos que ocorrem nas neuroses traumáticas revela que esses têm a particularidade de levar o sonhador repetidamente de volta à situação de seu acidente. Recordando que os sonhos são realizações de desejo, esse fato seria contrário à hipótese de que o sonhador realizaria um desejo através desse tipo de sonho. O esperado era que ele sonhasse com situações relativas ao seu estado anterior ao trauma, que, supostamente, seria uma experiência coerente com a realização de um desejo. Assim, também, a observação das brincadeiras infantis ofereceu elementos a Freud para pôr em questão o princípio do prazer. Um menino, muito ligado à sua mãe, criou uma brincadeira que consistia em mandar embora e trazer novamente para si um carretel. Esse movimento era acompanhado do balbúcio do par antagônico *fort-da*. *Fort* é um termo alemão que tem o mesmo significado do nosso “ir embora”, assim como o termo *da* significa, em nosso idioma, o advérbio “ali”. Em suma, o menino brincava de “ir embora”, sendo o *fort-da* o representante do desaparecimento e do retorno da mãe. Nesse ponto, Freud emprega uma expressão interessante relativa à brincadeira infantil, reconhecendo nela “a grande realização cultural da criança” (FREUD, 1920/1996, p.26), que tem por base uma experiência de renúncia à satisfação pulsional. A experiência desagradável é insistentemente repetida pelo menino já que, mais que o retorno, a

partida da mãe é o ponto principal e privilegiado da brincadeira. A repetição dessas experiências desprazerosas dá a impressão de existir nelas uma “força demoníaca em ação” (FREUD, 1920/1996, p.46).

Os múltiplos exemplos de situações desprazerosas que, ainda assim, são repetidas pelo sujeito, corrobora a hipótese de Freud de que o psiquismo é regido por uma lógica que se encontra para além do princípio do prazer, sustentando uma “perpétua recorrência da mesma coisa” (FREUD, 1920/1996, p.33).

Dessa forma, Freud relaciona a pulsão à compulsão à repetição: a pulsão visa “restaurar um estado anterior de coisas, impulso que a entidade viva foi obrigada a abandonar sob a pressão de forças perturbadoras externas”, o que subverte a noção prevalente da pulsão como força que impele para a mudança e para o desenvolvimento (FREUD, 1920/1996, p.48). Afinal, a pulsão é uma expressão conservadora da natureza viva, “o objetivo de toda vida é a morte” (FREUD, 1920/1996, p.49). Freud encontra na filosofia uma expressão muito próxima do que ele propõe como sua nova dualidade pulsional. Evoca Schopenhauer, para quem “a morte é o verdadeiro resultado e, até esse ponto, o propósito da vida, ao passo que o instinto sexual é a corporificação da vontade de viver” (SCHOPENHAUER *apud* FREUD, 1920/1996, p.60). Dessa maneira, a libido de nossos instintos sexuais coincidiria com o Eros dos poetas e dos filósofos, sendo o que mantém unidas todas as coisas vivas (FREUD, 1920/1996, p.60). A complexidade da vida foi alcançada pela intensidade da força externa, que tornou cada vez mais longa a trajetória de volta ao inanimado. Assim, a mudança se deve à ação de forças perturbadoras e desviadoras externas.

Sem desprezar a importância da primeira formulação sobre as pulsões, graças à qual sua análise das neuroses avançou por uma boa distância, Freud reconhece que a oposição inicial entre as pulsões do eu e as pulsões sexuais se tornou imprópria, pois ele distinguia os dois grupos pulsionais dizendo que as pulsões do eu ou de autoconservação eram não-

libidinais, ao passo que apenas as pulsões sexuais tinham a libido por energia. Essa oposição, estabelecida no artigo “A concepção psicanalítica da perturbação psicogênica da visão” (1910c), foi submetida a uma revisão a partir das formulações sobre o narcisismo, em 1914, em que a validade dessa dicotomia inicial foi definitivamente abalada. Nesse estudo, observou-se com que regularidade a libido é retirada dos objetos e é reinvestida no eu como seu objeto. Entre os objetos, o eu encontra seu lugar como objeto privilegiado. Nesse aspecto, a libido sexual se identificava com a pulsão de autoconservação. Assim, parte das pulsões do eu eram libidinais e as pulsões sexuais atuavam também no eu. A libido das pulsões autopreservativas foi descrita como libido narcísica e, a partir de então, é mais acertado falar de um conflito entre a libido do eu e a libido objetual, em vez de localizar o conflito entre as pulsões sexuais e as pulsões do eu. Diante disso, Freud chega a reconhecer que o lento processo de investigação psicanalítica parecia seguir os passos de Jung sobre a existência de uma libido primitiva, isto porque a “transformação da libido de objeto em narcisismo necessariamente portava consigo certo grau de dessexualismo ou abandono dos objetos especificamente sexuais” (FREUD, 1922/1996, p.273). No entanto, a observação de longo alcance dos processos que constroem a vida e conduzem à morte, torna evidente o reconhecimento de duas classes pulsionais.

Freud compara as pulsões do ego com as pulsões de morte e as pulsões sexuais com as pulsões de vida, deixando claro que essa nova dualidade não coincide com a anterior, elas não se sobrepõem. A noção de que a pulsão visa a morte contradiz a premissa anterior que previa a existência das pulsões de autoconservação. A idéia de autoconservação, depois dessas observações, traduz a luta que todo organismo vivo empreende contra tudo o que o desvia do curso natural que o levaria a morrer por seu próprio modo. Paradoxalmente, a pulsão preserva o indivíduo dos perigos que poderiam, inclusive, ajudá-la a alcançar seus objetivos mais rapidamente. Portanto, não basta morrer, o aspecto conservador da pulsão está

em morrer ao seu modo, sem que nada interfira nesses objetivos: “Assim, originalmente, esses guardiões da vida eram também os lacaios da morte.” (FREUD, 1920/1996, p.50).

Cotejando, ainda, a nova dualidade pulsional com a anterior, Freud localiza a função da pulsão sexual nesse novo contexto. As células germinais retêm a estrutura original da matéria viva e separam-se do organismo. Essas células sobrevivem à morte do organismo como um todo e, por isso, trabalham contra a morte da substância viva. As pulsões sexuais têm como função proteger a vida das células germinais e fazer sua defesa contra os estímulos externos, promovendo o encontro com outra célula germinativa e possibilitando seu desenvolvimento. Essa função é agora atribuída às pulsões de vida, cujo objetivo é aglutinar substâncias orgânicas em unidades maiores. Nesse momento, Freud fala também sobre o aspecto conservador de Eros.

Diante do caráter conservador das forças pulsionais e do esforço para restabelecer o estado primeiro e primitivo do organismo, como explicar a questão da sublimação? A brincadeira do menino tem como causa uma experiência dolorosa, que Freud localiza como base para suas formulações sobre a pulsão de morte. Temos, nesse exemplo, uma indicação de que a força da pulsão de morte está por trás das realizações culturais, das quais a brincadeira infantil é o protótipo. Entretanto, o caráter conservador da pulsão, cujo objetivo principal é a repetição do mesmo e do já ocorrido, parece ser diametralmente oposto à força que possibilita a realização de grandes feitos, em especial, os trabalhos criativos e inovadores. Freud acrescenta que a evolução da civilização depende da interação entre Eros e Tânatos, luta da qual depende não só a vida do indivíduo, mas também toda a evolução cultural (FREUD, 1929/1996, p.126).

Freud afirma que, indiscutivelmente, “não existe um instinto universal para o desenvolvimento superior observável no mundo animal ou vegetal, ainda que seja inegável que o desenvolvimento ocorre nessa direção” (FREUD, 1920/1996, p.52). Por outro lado,

Freud desqualifica a hierarquia estabelecida pela noção de desenvolvimento, pois, o que se considera evolução por um aspecto, pode ser uma involução sob outro aspecto.

Contra a argumentação de que essa nova dualidade não possa esclarecer o atual estado evolutivo da espécie humana, devido ao seu aspecto conservador e mortífero, Freud diz: “O que parece ser um impulso incansável no sentido da maior perfeição, pode ser facilmente compreendido como resultado da repressão instintual em que se baseia tudo o que é mais precioso na civilização humana.” (FREUD, 1920/1996, p.52).

A pulsão reprimida não desiste da satisfação completa que consiste em repetir uma experiência primária de satisfação. A impossibilidade de realizar a ação adequada à exigência pulsional garante um movimento constante:

Formações reativas e substitutivas, bem como sublimações, não bastarão para remover a tensão persistente do instinto reprimido, sendo que a diferença de quantidade entre o prazer da satisfação que é exigida e a que é realmente conseguida é que fornece o fator impulsionador que não permite qualquer parada em nenhuma das posições alcançadas, mas, nas palavras do poeta, ‘pressiona sempre para a frente indomado’.²¹ (FREUD, 1920/1996, p.53).

O caminho para trás está impedido pelas resistências que mantêm a repressão. Assim, resta à pulsão seguir adiante pelo caminho que encontra livre, esperando a oportunidade, da qual ela não desiste, de reencontrar o estado inanimado.

Considerando os fundamentos dessa segunda teoria das pulsões, em especial do enunciado do conceito de pulsão de morte, a pretensão de um acordo entre o sujeito e a civilização é definitivamente perdida, uma solução harmoniosa no registro da civilização não se torna mais possível (BIRMAN, 1997, p.12). Em consequência disso, aos homens se impõe uma nova tarefa: cabe a cada um “descobrir, por si mesmo, de que modo específico ele pode ser salvo” (FREUD, 1930/1996, p.91).

²¹ O verso do poeta é de Mefistófeles, em *Fausto*, Parte 1 (cena 4).

As conseqüências dessa descoberta são radicais e têm efeitos sobre quase tudo o que Freud havia escrito e produzido até então. Essa nova formulação exigirá uma revisão dos conceitos e proposições anteriores, pois se consolidou numa convicção imprescindível à teoria psicanalítica (FREUD, 1930/1996).

2.6.1 Sublimação e a nova dualidade pulsional

Em *O Ego e o Id* (1923), Freud retoma a questão da sublimação em relação à nova dualidade pulsional. Esse novo desenvolvimento teórico dá elementos para compreender porque alguns artistas se matam em plena produção artística ou destroem o que produziram. A oposição e a afinidade entre os processos de idealização e sublimação, introduzidos no texto do narcisismo, encontram aqui um prolongamento, exigindo melhor apreciação.

A hipótese sobre a pulsão de morte só se sustenta se supusermos que ela está associada à pulsão de vida desde o início, em equações entre duas quantidades desconhecidas. A vida é o resultado de um embate constante entre essas forças, cujo percurso é “em ritmo vacilante” (FREUD, 1920/1996, p.51). As pulsões de vida e as pulsões de morte têm objetivos e direções opostos:

Certo grupo de instintos se precipita como que para atingir o objetivo final da vida tão rapidamente quanto possível, mas, quando determinada etapa no avanço foi alcançada, o outro grupo atira-se para trás até um certo ponto, a fim de efetuar nova saída e prolongar assim a jornada (FREUD, 1920/1996, p.51).

Os dois tipos de pulsões talvez nunca (ou raramente) atuam separados. Elas “se fundem, misturam e ligam uma com a outra”, o que se realiza de “modo regular e muito extenso”, sendo que o efeito dessa união é a neutralização da pulsão de morte (FREUD, 1923/1996, p.54). A extensão da noção de fusão pulsional faz pensar que essas forças estão presentes em “toda partícula de substância viva, ainda que em proporções desiguais”

(FREUD, 1923/1996, p.53-54). O que se manifesta como fenômeno de vida é resultante da fusão pulsional, ou seja, resultado do trabalho das duas pulsões. Pela fusão pulsional pode-se explicar vários fenômenos, sendo a vida e a cultura os principais derivados dessa mistura. O componente sádico da pulsão sexual é considerado o exemplo clássico da fusão entre as pulsões, em que a pulsão de morte se colocaria a serviço de Eros para se descarregar. Por outro lado, o sadismo expresso nas perversões é um exemplo da defusão pulsional, em que a pulsão de morte se torna independente. Ainda assim, esse exemplo mostra uma defusão não conduzida ao extremo. Segundo Freud, podemos esperar mais da pulsão de morte quando ela se encontra com as “mãos livres”. A fusão dos componentes eróticos à pulsão de morte protege o sujeito dos efeitos devastadores desta última, tornando-a inócua.

2.6.2 A defusão pulsional

Ao admitir a fusão das pulsões (FREUD, 1923/1996), Freud reconhece que a hipótese contrária – ou seja, a possibilidade das pulsões de vida e de morte se separarem – se impõe, cada uma seguindo seu objetivo e sua direção, que, como vimos, são opostos. Eros promove a união, a ligação em unidades cada vez maiores, visando o todo. A pulsão de morte, por sua vez, busca a fragmentação, o desmembramento em unidades cada vez menores. A pulsão de morte trabalha silenciosamente na busca do retorno ao estado inanimado, portanto, não é fácil encontrar para ela um representante. Quando endereçada ao mundo externo, pode, contudo, confirmar sua potência destrutiva através das manifestações agressivas e destrutivas contra os objetos externos. A pulsão agressiva é representante da pulsão de morte, para a qual o ódio aponta o caminho (Cf. FREUD, 1930/1996). As conseqüências da defusão das pulsões vão depender da quantidade de força que pressiona em cada um dos lados, pois se tratam de quantidades diferentes e desconhecidas.

Freud, buscando compreender o processo de transformação do amor em ódio, quando ela sugere ser decorrente de uma des fusão pulsional, admite a existência de uma energia livre e deslocável que, por sua natureza, pode se somar a um impulso destrutivo ou a um impulso erótico, ambos os impulsos qualitativamente diferenciados. Quanto à existência inquestionável dessa energia neutra e deslocável, Freud supõe que ela seja “Eros dessexualizado”, proveniente do “estoque narcísico de libido”, pois suas observações mostraram que a pulsão erótica é mais plástica, podendo, portando, ser desviada e deslocada mais facilmente que a pulsão de morte (Cf. FREUD, 1923/1996, p.57).

A partir da nova tópica e da nova dualidade pulsional, Freud retoma o processo de identificação ao objeto investigado no texto sobre o narcisismo. O id efetua seus primeiros investimentos objetivos à revelia do eu, que ainda está em formação. O eu se constitui a partir da diferenciação do id, tentando se apoderar da energia investida nos objetos pelo id e convertendo-se em seu objeto de amor. Desse modo, o eu desvia para si a energia investida nos objetos sexuais, operando uma dessexualização da pulsão, ou seja, a transformação da libido de objeto em libido narcísica. Esse processo descreve a dessexualização ocorrida na sublimação. A energia dessexualizada resultante do processo constitui o estoque de libido do eu, pronta para ser reinvestida. Freud observa que a energia dessexualizada preservaria de Eros a “capacidade de unir e ligar” (FREUD, 1923/1996, p.58), e, por outro aspecto, o eu, ao agir assim, está trabalhando contra os objetivos de Eros e colocando-se a favor da pulsão oposta, a pulsão de morte (Cf. FREUD, 1923/1996, p.58). Pode-se concluir que o eu não é imparcial com as duas classes pulsionais: “Mediante seu trabalho de identificação e sublimação, ele ajuda os instintos de morte do id a obter controle sobre a libido, mas, assim procedendo, corre o risco de tornar-se objeto dos instintos de morte e de ele próprio perecer.” (FREUD, 1923/1996, p.69).

Para ocorrer a substituição dos objetos, a pulsão tem que se desligar dos objetos aos quais se encontra fixada; esse processo, que é o mesmo da identificação, se repete indefinidamente na sublimação, acarretando, como vimos, uma des fusão pulsional que resulta no acréscimo de pulsões destrutivas no supereu. O eu, ao se colocar como objeto, impede a proteção à vida proporcionada pelo endereçamento da pulsão de morte ao mundo externo. O supereu, como lugar das pulsões de morte, é fortificado na des fusão pulsional, pois o componente destrutivo, ao se entrincheirar no supereu, pode se voltar contra o eu, expondo-o a maus-tratos e morte (Cf. FREUD, 1923/1996, p.60). O desligamento das conexões com os objetos, para possibilitar a mudança radical de meta e de objeto, expõe o eu ao risco de tornar-se objeto das pulsões de morte e acabar por se extinguir (Cf. FREUD, 1923/1996, p.69).

Freud aponta três destinos possíveis para a pulsão de morte:

Os instintos de morte são tratados no indivíduo de diversas maneiras; em parte são tornados inócuos com sua fusão com componentes eróticos; em parte são desviados para o mundo externo sob a forma de agressividade; enquanto que em grande parte continuam, sem dúvida, seu trabalho interno sem estorvo (FREUD, 1923/1996, p.66).

Podemos, então, vislumbrar o perigo do que se anuncia para a sublimação, em especial, para os processos mais comprometidos com a novidade e a criação e para aquele sujeito cujo supereu é constituído aos moldes do supereu sádico do melancólico. A reserva libidinal do eu, como vimos, quando em luta com um supereu sádico, encontra-se geralmente depauperada. O eu pode não ser capaz de superar qualquer reforço que venha a se somar ao campo oposto, dando-se por vencido. O destino sublimatório, nessas condições, consiste num processo angustiante, dispendioso e dependente da estrutura do eu. Sem a fusão com Eros, a pulsão de morte, de difícil domesticação, “fica com as mãos livres para realizar seus objetivos” (FREUD, 1923/1996, p.60):

A transformação da libido do objeto em libido narcísica, que assim se efetua, obviamente implica um abandono de objetivos sexuais, uma dessexualização

– uma espécie de sublimação, portanto. Em verdade, surge a questão, que merece consideração cuidadosa, de saber se este não será o caminho universal à sublimação, se toda sublimação não se efetua através da mediação do ego, que começa por transformar a libido objetual sexual em narcísica, e depois, talvez, passa a fornecer-lhe outro objetivo (FREUD, 1923/1996, p.43).

Se este é o caminho universal às sublimações, só uma longa e extensa investigação poderia responder. Pretendemos, entretanto, verificar em alguns casos e situações os efeitos do que Freud revela nessa formulação, em especial as conseqüências da des fusão pulsional na sublimação para o sujeito.

2.6.3 Sylvia Plath e a des fusão pulsional

Uma pesquisa elaborada por Ana Cecília Carvalho a respeito da escritora americana Sylvia Plath nos mostra, com riqueza, a presença de impulsos destrutivos atuando livremente no interior do processo criativo. Em *A poética do suicídio em Sylvia Plath* (2003), Carvalho, entre outras referências além da psicanálise, se vale da formulação freudiana sobre a des fusão pulsional para investigar a vida, a morte e a obra da escritora que tão precocemente deu fim à sua própria existência.

Carvalho nos lembra que Sylvia Plath escreveu muito sobre o aspecto apaziguador que a escrita tinha para ela, fazendo-nos crer no papel reordenador e restaurador do mundo que a escrita possui. Acreditava que o escritor devia fazer uso de experiências desprazerosas— para utilizar um termo caro a Freud em sua investigação sobre além do princípio do prazer —, como a tortura e a loucura, para produzir seus textos e poemas. Sylvia Plath dizia que sua vida era um texto que poderia ser reescrito e reinventado várias vezes (CARVALHO, 2003, p.17).

Grande parte da atividade literária da escritora pode ser identificada ao esforço de encontrar palavras que se prestassem a representar as experiências vividas por ela. Carvalho destaca alguns exemplos em que Plath tentava dar uma nova forma às vivências desprazerosas

de sua vida. Em 1961, por exemplo, ela sofreu um aborto, experiência que foi transformada em poema poucos dias depois; assim também, à experiência de uma cirurgia para remoção do apêndice vai suceder um poema que aborda sua estada no hospital. A visita que fez ao túmulo do pai, em 1959, foi escrita e reescrita nos diários, em poemas e até em um romance. A obra de Sylvia Plath apresenta também, além de suas experiências, uma riqueza de fontes nas quais ela se inspirava. Carvalho identifica várias das fontes que alimentavam sua escrita. A mitologia, a história, a religião, o folclore africano, a pintura moderna e até a psicanálise freqüentavam sua obra (CARVALHO, 2003, p.45), porém, “todas essas fontes parecem ter servido ao mesmo propósito, já que forneceram as referências exteriores sobre as quais a experiência subjetiva e pessoal de Sylvia Plath pudesse apoiar-se” (CARVALHO, 2003, p.45-46). As experiências desagradáveis de dor e de sofrimento estão presentes em toda a obra da escritora americana, que admitia só conseguir escrever se fosse a partir dessas vivências. Em uma de suas anotações pode-se ler: “Vou perecer se não conseguir escrever sobre ninguém a não ser eu mesma.” (PLATH *apud* CARVALHO, 2003, p.28).

A elaboração e a tradução das experiências dolorosas correspondem, provavelmente, ao efeito reordenador e apaziguador que a representação de algumas experiências proporcionou para a autora. Mas, como Carvalho nos mostra, sua obra revela um outro aspecto, um lado impiedosamente mortífero, denotando que, por trás do potencial transformador e criativo, uma força silenciosa trabalha, incansavelmente, buscando conduzir ao estado inanimado. Alguns aspectos do trabalho de Plath evidenciam a função de representação da escrita e também aspectos que vão além da representação. Nesse sentido, é importante ressaltar que, em *O mal-estar na civilização* (1930), Freud afirmou ser a pulsão de morte como pulsão de destruição, sendo esta compreendida como uma disposição pulsional autônoma e originária do ser humano. A autonomia da pulsão de morte é perfeitamente coincidente com a idéia da pulsão de morte situada além da representação, além da ordem e

além do princípio do prazer. A pulsão de morte “é pura dispersão, pura potência dispersa” (GARCIA-ROZA, 1990, p.143).

Na obra de Sylvia Plath, encontramos significantes que fazem referência à fixação e à contenção, assim como alusões ao fluxo e à dissolução, evidenciando a ação das duas classes pulsionais opostas, uma que visa a união e a outra tendendo à fragmentação. Sua escrita complementar a série de situações apresentadas por Freud para revelar que, para além do princípio do prazer, uma força demoníaca leva o sujeito a repetir incessantemente experiências de dor e sofrimento. Os temas ligados à morte não estão ausentes de sua escrita, pelo contrário, eles estão intimamente relacionados à vida e à obra da escritora, apesar de ela própria se queixar que ficava a “ruminar” apenas “desgostos” e que sentia falta de “uma certa verve alegre, descontraída” (PLATH *apud* CARVALHO, 2003, p.50).

O esforço de dar forma a toda experiência animava sua escrita. A escritora era tomada por “uma fúria de frustração”, quando alguma inibição a impedia de escrever o que realmente sentia (PLATH *apud* CARVALHO, 2003, p.31). Verifica-se, nesse ponto, “um embate incessante e insolúvel entre o impulso para dizer e o silêncio que reside no interior da linguagem” (CARVALHO, 2003, p.245). Sua escrita ultrapassa o limite da significação, confronta-se com o vazio e a impossibilidade de traduzir algumas vivências, valendo-se dos meios que a língua oferece. Segundo Carvalho, mesmo suspeitando de que o fluxo pulsional não poderia ser contido pelo “polegar” da palavra, Plath ousou aproximar-se demasiadamente do campo do irrepresentável. A impossibilidade de representar todas as suas experiências foi expressa, pela escritora, de diversas maneiras como, por exemplo, na poética frase: “Ruína que nenhuma cerimônia de palavras conseguirá remendar.” (PLATH *apud* CARVALHO, 2003, p.247).

Vimos na obra e na vida de Sylvia Plath a presença da força “demoníaca”, que Freud identifica como sendo a pulsão de morte, silenciosa por natureza, que, contudo, faz ruídos. A

força de morte se fez representar em atos de destruição: oferecemos mais um exemplo na queima enraivecida, feita por Plath, de um grande número de seus escritos, experiência que foi também re-apresentada em poema.

Segundo Carvalho, a obra de Sylvia Plath mostra que a distância entre as ligações e a energia pulsional que elas visam dominar aponta para diferentes conseqüências do processo sublimatório. É provável que os arranjos sublimatórios do tipo que estamos investigando sejam os “que se encontram mais próximos das ligações primitivas da energia pulsional livre”, ou seja, “aqueles que mais se abrem à irrupção pulsional” (CARVALHO, 2003, p.245). A proximidade do vazio representacional, conseqüentemente, foi devastadora para a escritora. Em 1962, quando dirigia sozinha por uma estrada, ela jogou o carro para fora da estrada, chegando a reconhecer, nesta, mais uma de suas tentativas de suicídio. No ano seguinte, portanto em 1963, a escritora vedou a porta do quarto dos filhos, como que para protegê-los, dirigindo-se à cozinha, que também foi cuidadosamente vedada. Ligou as torneiras do gás e abriu a porta do forno, no qual introduziu sua própria cabeça, deixando que a morte a dominasse definitivamente.

Carvalho reconhece que o suicídio da escritora “caiu como uma sombra sobre sua obra” (CARVALHO, 2003, p.44), dificultando e, às vezes, impedindo o estudo de sua escrita para além da sedução que a tragédia pessoal da autora despertou. Admite, contudo, que o limite da investigação proposta é imposto pela articulação inextricável entre a vida, a morte e a obra da autora. À medida que o sujeito mostra seu sofrimento, pode-se perguntar se a morte, que se insinua quase sem máscaras, é expressão inerente à atividade criativa e literária, força que, como vimos em *Além do princípio do prazer*, revela os efeitos da pulsão de morte, como força presente em toda atividade humana, ou se a dor e o sofrimento presentes na obra são indícios que fazem desta a escrita de uma morte anunciada. No caso de Sylvia Plath, apenas *a posteriori* sua obra pôde ser tomada como confissão do suicídio. Os estudos que pretendem

identificar, a partir dos elementos mortíferos presentes em uma obra, os possíveis atos suicidas de seus escritores, buscando dominar a tão inquietante questão da morte, certamente incorreriam no erro de encontrar muito mais escritores suicidas do que, de fato, existem. Os elementos mortíferos, como vimos, animam a escrita sem que isso signifique que o autor irá sucumbir. Por outro lado, a proximidade da morte nos aponta para um risco implicado na atividade criativa, que depende da intensidade das forças eróticas e mortíferas e da proximidade do vazio, que cabe à obra apenas contornar. Sabemos que, nesse confronto com o vazio, Sylvia Plath “terminou por efetuar, na morte, uma derradeira representação” (CARVALHO, 2003, p.247). No entanto, o suicídio não é a única saída. Para além desse limite, nada mais se pode dizer, mas pode-se, ainda, inventar um modo singular de lidar com o que não tem nome.

A obra de Sylvia Plath nos serve como um belo exemplo de que a obra é movida por elementos mortíferos, especialmente, quando se trata de um trabalho criativo e inovador. Quanto a essa autora, quando levamos em consideração suas graves crises depressivas, cabe, no máximo, fazer ecoar a questão proposta por Freud: “Por que um homem precisa adoecer para ter acesso a uma verdade dessa espécie?” (FREUD, 1915/1996, p.252). Ao que podemos responder, também inspirados em Freud, que o artista sabe de coisas insuspeitadas pelos homens comuns.

Como disse Carvalho, a escrita de Sylvia Plath “está apoiada sobre as bordas de um vazio que é central na linguagem” (CARVALHO, 2003, p.18). A hemorragia da escrita de Plath revela uma falta “cuja dimensão de perda radical arrasta o eu nas profundezas da hemorragia interna, da desvalia e da inutilidade” (CARVALHO, 2003, p.246). Falta nascida da deficiência do outro, de seu desmoronamento. Essa falta é decorrente, como nos diz Carvalho, da falência do Ideal (CARVALHO, 2003, p.246). O suicídio de Plath revela a precariedade das forças internas defensivas e organizadoras que, como diz a pesquisadora da

obra, se deve à falência do Ideal. O Ideal seria, portanto, um ponto de amarração capaz de atar as mãos da pulsão de morte. O Ideal, como o que protege o sujeito do excesso pulsional mortífero, nos leva a identificá-lo no reino da força pulsional oposta. Nesse sentido, quando comparamos o supereu amável ao Ideal do eu, identificamos a pulsão de vida como a força que move o Ideal, em oposição ao supereu sádico, a trincheira da pulsão de morte.

2.6.4 A pulsão de morte e a criação

O trabalho de escrita de Sylvia Plath evidencia que ela, ao insistir em traduzir todas as suas experiências, deparou com um limite em que a própria língua se apresenta impotente. Esse ponto de encontro com o vazio, no caso de Plath, foi desastroso, e a pulsão de morte revelou-se executando radicalmente seu trabalho. Se o suicídio não é a única saída possível, que elementos podemos evocar para vislumbrar outras direções?

O entrelaçamento pulsional nos permite pensar o processo de criação como consequência da ação concorrente, ou mutuamente oposta, entre as duas classes de forças pulsionais. À desfusão pulsional sucede a fusão pulsional num movimento reiterado a cada novo ato criativo.

A pulsão de morte foi vista por Freud como um grande empecilho ao desenvolvimento cultural, na medida em que o objetivo da civilização coincide com os objetivos de Eros, ou seja, reunir indivíduos, famílias, comunidades e nações tendendo a uma grande unidade. O aspecto destrutivo da pulsão de morte, para o qual a guerra é um bom exemplo, inverte o processo, fragmentando as nações e sucessivamente todos os agrupamentos, reduzindo-os a pequenos aglomerados. De outro lado, Eros evidencia seu caráter conservador, pois, além de criar as grandes unidades, trabalha no sentido de mantê-las. Eros impulsiona na direção da formação de uma grande unidade a partir das individualidades, concernida na constituição da humanidade. Garcia-Roza, sobre esse aspecto, ressalta que “da

singularidade individual à totalidade da humanidade, teríamos uma crescente indiferenciação” (GARCIA-ROZA, 1990, p.136). Nesse sentido, realça-se o aspecto conservador de Eros que trabalha contra a diferença: “O projeto de Eros seria a eliminação das diferenças e, portanto, do desejo, numa indiferenciação final que é a humanidade.” (GARCIA-ROZA, 1990, p.137). Ele conclui que a verdadeira morte corresponde à morte do desejo, e essa é agenciada por Eros.

Garcia-Roza (1990) apóia-se nessa função de Eros em relação à cultura para mostrar que a pulsão de morte desempenha uma função renovadora ao recusar a permanência, impedindo a repetição do mesmo. Segundo o autor, esse foi o aspecto destacado por Jean Hyppolite na análise que fez do texto freudiano “A negativa” (1925/1996).²²

A força erótica, ou pulsão de vida, faz valer sua potência criadora ao possibilitar novas ligações. Ao fundir-se com a pulsão de morte neutraliza sua força destrutiva e possibilita a criação de novos objetos. A vitória do erotismo depende, assim, da capacidade de nova fusão pulsional.

A criatividade depende da ação silenciosa da pulsão de morte, cuja ação que, nesse caso, presta um valoroso serviço à cultura e à vida, não perde, entretanto, seu aspecto perigoso. Sua potência destrutiva é preservada.

É pertinente indagar, assim, se algumas formas de sublimação, em especial aquelas mais comprometidas com a criação e renovação cultural, não se desenvolveriam em constante enfrentamento com as defusões pulsionais e as angústias que lhes são concomitantes. Os artistas que, além de produzir uma obra extraordinária e original, chegam a subverter o próprio referencial artístico de seu tempo, não teriam experimentado os efeitos angustiantes, ou nefastos, da força pulsional destrutiva, já que é a ela que se devem os desligamentos e

²² Esse comentário se encontra em LACAN, *O Seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud*, 1953-1954.

rupturas? Não teriam eles se aproximado, radicalmente, de uma experiência limítrofe e perigosa?

O artista pode, na melhor das hipóteses, mesmo experimentando a angústia, propiciar o nascimento de algo grandioso e, na pior versão dos acontecimentos, enlouquecer e destruir-se. O eu, em sua relação com o supereu, pode obter sucesso ao impor às pulsões um destino que lhe seja favorável, sem recorrer ao recalque; mas pode também, na pior hipótese, ser ultrapassado pela força motriz do processo, podendo ser alvo da destruição, desintegrado por essa força sobre a qual não conseguiu o controle, ou desviar a força destrutiva para o exterior, onde o alvo pode ser a própria obra. O equilíbrio do processo depende das relações do eu, ou, de outro modo, depende da constituição do eu e de suas relações com as instâncias ideais.

O conflito se instala internamente, pois o objeto amado, uma vez retornado ao eu, deste se diferencia e passa a tratá-lo com toda a agressividade que se satisfaria em outras pessoas:

A agressividade é introjetada, internalizada; ela é, na realidade, enviada de volta para o lugar de onde proveio, isto é, dirigida no sentido de seu próprio ego. Aí é assumida por uma parte do ego, que se coloca contra o resto do ego, como superego, e que então, sob a forma de ‘consciência’, está pronta para pôr em ação contra o ego a mesma agressividade rude que o ego teria gostado de satisfazer sobre outros indivíduos, a ele estranhos (FREUD, 1930/1996, p.127).

A potência destrutiva se volta, portanto, contra o próprio indivíduo. O supereu, como substituto do pai, inverte a relação: “Se eu fosse o pai e você fosse a criança, eu o trataria muito mal.” (FREUD, 1930/1996, p.132).

Freud evidenciou que a ação da pulsão de morte se relaciona ao supereu, especialmente ao supereu sádico do melancólico. A partir disso, nos perguntamos se não seria o Ideal do eu o responsável pela fusão pulsional. O jogo de forças de vida e morte é imprescindível para o desenvolvimento de qualquer forma cultural e está presente em toda ação humana. Assim como o supereu favorece o trabalho da pulsão de morte, o Ideal do eu

entendido como a versão amável do supereu sugere desempenhar uma importante função a favor da vitória do erotismo. O Ideal do eu sugere convergir com os objetivos de Eros, como o que visa unir e construir unidades cada vez maiores. Em Freud, um destino mais favorável vai depender da capacidade de “não deixar as pulsões de morte com as mãos livres”, o que o Ideal do eu parece tomar ao seu encargo. Para Lacan, uma estabilidade, mesmo que provisória, vai depender da amarração entre os registros. Portanto, amarrar as mãos da pulsão de morte, expressão freudiana, pode ter seu correlato, em Lacan, na amarração entre os registros. Pretendemos investigar até que ponto é acertado dizer que a proteção oferecida pelo Ideal do eu consiste na amarração do registro imaginário, um campo essencialmente mortífero, ao registro simbólico.

Capítulo 3

SUBLIMAÇÃO E PSICOSE

Nossa investigação não encontra uma estrada principal por onde seguir, mas é forçada a dar voltas em torno de vários conceitos principais: eu ideal, Nome do pai e forclusão, além de outros a eles relacionados, para efetivar a articulação entre sublimação e Ideal do eu, tomando como exemplo, neste capítulo, a estrutura psicótica. Visamos, a partir daqui, percorrer o pensamento lacaniano sobre os ideais e, em seguida, sobre a psicose, numa linha de elaboração que se vale desses conceitos. Pretendemos continuar nossa investigação sobre o Ideal, observando-o ali, exatamente onde ele não se encontra, já que, para Lacan, a psicose se faz acompanhar da forclusão do Nome do pai e da ausência do Ideal do eu.

Lacan efetua o retorno a Freud, mas introduz, desde o início, uma lógica que, apesar de encontrar apoio em Freud, não deixa de ir em outras direções que tornam seu ensino distinto. Os fenômenos psíquicos são investigados e elaborados por Lacan como pertencentes a três campos diferentes: real, imaginário e simbólico. Mesmo que o entendimento do que constitui esses registros não permaneça o mesmo durante todo seu ensino, observa-se a articulação entre os registros como uma tendência à qual ele sempre foi fiel.

Os primeiros trabalhos de Lacan, precisamente aqueles compreendidos nas décadas de 1930 e 1940 privilegiam o estudo do registro imaginário. Em 1953, Lacan apresentou perante a Sociedade Psicanalítica Francesa a conferência “O Simbólico, o Imaginário e o Real” que, segundo Jacques Alain Miller (1999a), foi a primeira apresentação propriamente científica do grupo psicanalítico francês após a cisão. Embora tenha se proposto a apresentar as três categorias da experiência do inconsciente, Lacan acabou por anunciar a supremacia da função simbólica. Pode-se dizer que o ensino de Lacan da década de 1950 é marcado pela prevalência do registro simbólico. Nessa conferência, Lacan falou pouquíssimo sobre o real,

registro que ganha importância a partir da próxima década, especialmente em *O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise*, com a noção de real como *das Ding*.

A cada dez anos, pode-se identificar no percurso de Lacan uma reformulação sobre o ensino da psicose. Em 1936, ele apresentou a psicose em relação ao estágio do espelho. Em 1946, no texto “Formulações sobre a causalidade psíquica”, ele reordena as proposições a respeito da psicose a partir da concepção de que a loucura é o limite da liberdade. A frase síntese dessa idéia é a seguinte: “O ser do homem não apenas não pode ser compreendido sem sua loucura, como não seria o ser do homem se não trouxesse em si a loucura como limite de sua liberdade.” (LACAN *apud* LAURENT, 1995, p.110). Segundo Eric Laurent, nesse momento, a loucura remete a uma identificação do ser com a liberdade e “o ideal ocuparia o lugar da infinitização da liberdade” (LAURENT, 1995, p.110).

1956 foi o ano de *O Seminário, livro 3: as psicoses*, seguido do texto “De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose”, escrito dois anos depois, em 1958. Nos Esquemas R e I apresentados nesse último texto, “o ideal não só é definido do ponto de vista de sua função no estágio do espelho, como também, precisamente, é deduzido da estrutura do Outro e em oposição a ele” (LAURENT, 1995, p.111). Esse período teórico elucidou os fenômenos da psicose relativos ao desencadeamento, termo introduzido por Lacan em oposição a uma tendência francesa de considerar que a crise psicótica resulta do acúmulo progressivo de trauma (LAURENT, 1995, p.110).

Quanto às outras duas décadas de produção lacaniana sobre a psicose, sobre as quais não nos estenderemos neste trabalho, Laurent destaca o texto “Apresentação da tradução francesa das Memórias do presidente Schreber” (1966), que apresenta pela primeira vez a oposição entre o sujeito do significante e o sujeito do gozo. Na mesma década, em *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, Lacan contesta o livro de Maud Mannoni sobre psicose e debilidade. Por fim, em 1976, quando da última elaboração

que fez sobre a psicose, Lacan introduz, de maneira inédita, a idéia da construção de um eu pelo próprio sujeito psicótico, cujo paradigma é James Joyce, tema de investigação de *O Seminário, livro 23: o Sinthoma*.

3.1 Caso João

Ao investigarmos as questões levantadas pelo caso João, pretendemos nos guiar pelas formulações de Lacan. João freqüentava as oficinas terapêuticas de um Centro de Atenção Psicossocial - CAPS, quando um incidente ligado à sua atividade de desenho mobilizou nele muita angústia e a iniciativa de mudar radicalmente seu modo de se relacionar com a arte.

Atualmente com 35 anos, João encontrava-se com 21 anos quando teve seu primeiro surto psicótico. Gostava muito das artes plásticas e, tanto na instituição quanto em casa, ele se dedicava a fazer desenhos livres no papel. Carregava sempre uma pasta com seus trabalhos e parecia gostar de mostrá-los. Ele tinha o costume de observar quadros e desenhos nas paredes da instituição, sobre os quais sempre fazia algum comentário; destacava o incômodo que lhe causava a imagem de um quadro feito por outro paciente, que ele comparava ao *O grito*, de Munch. Desenhava muito bem e reconhecia em seu trabalho “tendências surrealistas”, como ele próprio dizia. O termo “surrealismo”, não de todo inadequado, era bastante utilizado por ele em referência à atividade psíquica que tanto o incomodava em seus irmãos. João dizia que eles “eram surrealistas”, expressando com isso que “viviam no mundo da lua”, “sonhavam acordados”, “eram muito loucos”, algumas das expressões utilizadas por ele. Enfim, além de ser uma referência a um projeto artístico, o termo era, também, uma referência explícita à loucura.

João, na ocasião dessas observações, morava com cinco irmãos dos quais quatro faziam tratamentos psiquiátricos com diagnóstico de psicose. Com exceção dele, os outros

três irmãos psicóticos viviam num estado de grande indiferença e alienação em relação à vida social. Passavam o dia à toa, sem nenhuma atividade e responsabilidade com a casa ou com a comunidade e, menos ainda, com o tratamento. Contrariamente a João que fazia questão de permanecer, segundo suas palavras, “atenado com o mundo”, os irmãos faziam uso de medicamentos por insistência de uma irmã. Esta era casada e tinha sua própria casa, mas assumia as diretrizes da casa da mãe, onde residia o paciente. Era muito autoritária e dominadora.

A alienação dos irmãos era tema constante das falas de João, que defendia o direito de ser doente sem que por isso tivesse que se submeter inteiramente aos desígnios do outro, em especial aos da irmã, que muito se esforçava para incluí-lo no “pacote” dos irmãos psicóticos dos quais cuidava “por atacado”. Ele se comparava com eles, procurando, entretanto, indícios que lhe assegurassem uma diferença, pois queria acreditar que era melhor do que eles. Suas crises eram geralmente silenciosas, quando então ele se recusava a falar. Pode-se dizer que elas eram marcadas pela aparência descuidada e cansada e pela ansiedade que o fazia deslocar-se entre a casa e a instituição várias vezes ao dia. Expressava, nessas ocasiões, uma grande preocupação com a aparência, olhava-se muito no espelho e manifestava um grande desconforto com os olhos, que lhe pareciam grandes demais e esbugalhados. Por anos a fio, João desenhava, mas focalizaremos nossa investigação numa fase específica em que se pode observar uma mudança relacionada à própria produção artística. Nessa época, João desenhava muito, sua criatividade parecia não encontrar limites. Seus desenhos eram geralmente apresentados como cartão postal da instituição. Percebia-se uma evolução na qualidade dos desenhos, o que motivou, com o seu consentimento, que o apresentássemos a um artista regional. Chegamos a conversar sobre a possibilidade de se organizar uma exposição de seus trabalhos. João não se mostrou entusiasmado com essa idéia, que foi, então, descartada.

Contudo, ele prosseguia desenhando, embora se verificasse que a ansiedade e a agitação vinham se tornando mais intensas. Sobre sua arte começou a declarar que a achava estranha, manifestando um pequeno incômodo, o que foi aumentando até um ponto evidente de intenso sofrimento. Esses trabalhos eram feitos em um caderno de desenho, de modo que as folhas se sobrepunham umas às outras. Um dia, João se pôs a apagar um traço, e o fez até o ponto de dilacerar a folha, abrindo um buraco que permitia ver o “vazio” da folha branca subjacente. Esse momento foi decisivo. O paciente, que já dizia estar incomodado com sua produção, decidiu, nesse ponto, interromper seu trabalho. Propôs a si mesmo, a partir de então, fazer cópias de gravuras.

Torna-se visível que a cópia tenha passado a se constituir, para ele, numa possibilidade de continuar utilizando as técnicas de desenho que ele tão bem dominava e, também, de se livrar de um grande desconforto, que alcançou seu ápice na atividade de desenhar livremente. O paciente parecia, ao mesmo tempo, determinado na sua escolha, indiferente ao fato de que a cópia em geral possui um valor artístico menor do que o de um trabalho criativo e original. Interessa-nos, assim, discutir o valor terapêutico dessa solução ainda que a título de hipótese, pois o paciente, pouco tempo depois, foi transferido para o serviço ambulatorial, onde prosseguiu seu tratamento. Contudo, o que se vislumbra nesse caso nos parece pertinente para uma investigação sobre a sublimação em psicanálise.

3.1.2 Caso João e a dualidade pulsional

Voltemos nossa atenção ao momento específico em que João fez o furo no papel, instante em que é impelido a abandonar o caminho que vinha trilhando, para verificarmos em que nossos avanços na teoria da sublimação podem nos auxiliar na compreensão da razão pela qual o furo no papel produziu, pontualmente, o efeito angustiante e teve a força capaz de induzir uma modificação radical no processo que ele vinha realizando.

Valendo-nos da noção da fusão pulsional, compreendemos que, enquanto João estava às voltas com a criação de novos desenhos, ele obteve sucesso em conter a força silenciosa da pulsão de morte, que identificamos operando em todo o processo criativo. Esse período, no qual João foi capaz de dar vazão a um processo criativo intenso, nos sugere que a pulsão de vida e a pulsão de morte operavam em consonância com o que Freud identificou como fusão pulsional. A ação da pulsão de vida se apresentava com todo seu vigor, não deixando a pulsão de morte com as mãos livres para executar seu projeto.

Nos desenhos de João, evidenciamos a presença apenas de fragmentos: bicos, asas, olhos, madeixas femininas, que acabavam por formar uma composição inusitada de fragmentação. No entanto, ele se sentia bem, mostrava-se animado e confiante, o que nos leva a pensar, nesse momento, que a pulsão de vida ainda se fundia à pulsão de morte, permitindo a continuidade do trabalho e a constituição de laços sociais a partir deles.

Embora João já tivesse manifestado um incômodo com o resultado de seus desenhos, passando a considerá-los “muito loucos”, o encontro com algo que João não suportou se deu por acaso, no gesto de tentar apagar um traço com a borracha, que produziu, inesperadamente, o buraco na folha. João esboçou um esforço inicial de recobrir o furo, como um esforço de Eros para reparar a destruição, tentando um desenho na folha subjacente, no exato lugar para o qual o furo se abria. Contudo, ele desistiu, logo em seguida, manifestando muito desconforto e angústia. Recolheu então seus materiais e foi embora. Essa experiência sugere que a defusão pulsional, própria ao processo de sublimação, despertou muita angústia no eu. Enquanto essa experiência lhe era favorável, deduzimos que a pulsão de vida e a pulsão de morte trabalhavam uma a serviço da outra. A pulsão de morte se restringia a abrir caminho. O surgimento inesperado do furo sugere ter ocorrido um corte em que as pulsões de morte se manifestaram no ato destrutivo que se apresentou repentinamente, produzindo um vazio, uma ausência de representação.

A força disruptiva, nesse ponto, foi evidente e se estendeu a várias ações do paciente, que rompeu com a proposta que há anos vinha desenvolvendo. Não sabemos se destruiu seu trabalho, mas cuidou de recolher todos os desenhos para que ninguém os visse, desfez os laços sociais que seu trabalho possibilitava e, em especial, interrompeu a criação, propondo-se a fazer apenas cópias, a partir de então. Essas ações denotam o perigo a que João pressentiu estar exposto. O furo no papel foi experimentado como um acaso desagradável e inesperado. O perigo desse encontro foi pressentido por João, que escolheu abandonar definitivamente os domínios da criatividade. Da experiência angustiante, ele cuidou de fugir, manifestando, claramente, de que maneira pôde se defender de algo insuportável. Ainda assim, ele foi capaz de escolher outro destino, inventando uma outra forma de lidar com seus materiais de pintura e desenho, que se ajustasse às tendências opostas. Isto aponta para a possibilidade de uma oposição entre a atividade de criar e a de copiar, que são funcionalmente diferentes uma da outra.

Considerando o papel da pulsão de morte na criatividade, arriscamo-nos a dizer que a estratégia da cópia favoreceu a ação organizadora de Eros. João decidiu tomar como base de sua criação uma matriz, um desenho que lhe serviria de modelo, tentando evitar, assim, alguma nova surpresa. Adotou e aderiu a um trabalho que toma algo já constituído como base. De um lado, a cópia implica uma tendência conservadora, de preservação e manutenção do que já existe, que parece coerente com o projeto da pulsão de vida, na medida em que não necessita desligar-se dos objetos já concebidos. Pelo contrário, adota-os como modelo. De outro lado, a nova atividade não pode prescindir do trabalho da pulsão de morte.

Freud nos mostrou, em *O mal-estar na civilização*, como o acaso pode reforçar a atitude de obediência ao supereu, conferindo-lhe ainda mais poder. O furo, no caso de João, não é uma representação, mas uma manifestação do acaso resultado de um ato inesperado e destrutivo. Freud relaciona o supereu, o sentimento de culpa e o acaso. Quando o destino

parece ser favorável a determinado homem, ele parece encontrar-se em posição de desprezar a severidade e as exigências do supereu. A pulsão de destruição, moderada e domada, e, por assim dizer, inibida em sua finalidade, deve, quando dirigida aos objetos, proporcionar ao eu a satisfação de suas necessidades vitais e o controle sobre a natureza (Cf. FREUD, 1930/1996, p.125). Entretanto, quando a vida não se apresenta para um determinado sujeito de forma amistosa, quando as contingências lhe reservam surpresas inesperadas e indesejadas, esse sujeito se volta para seu interior, reconhece sua culpa, julgando-se merecedor dos reveses de que se vê alvo. Essa atitude, identificada nos povos primitivos, é preservada no psiquismo como postura superegógica. De imediato, o sujeito reconhece a autoridade do supereu e lhe dedica grande devoção e obediência, acreditando-se abandonado por Deus por ser um pecador. Nesse caso, o supereu, revigorado pelas circunstâncias, volta sua força destrutiva contra o eu, tornando-se ainda mais sádico e severo contra ele (Cf. FREUD, 1930/1996, p.130).

Vimos que o perigo da experiência da sublimação, nesse caso, está em intensificar o poder mortífero do supereu. Porém, diante de uma experiência limítrofe, João se ajeitou de modo a se reconciliar com Eros. Devemos, então, nos perguntar de que depende o fato de um sujeito conseguir fazer valer a força de Eros, enquanto outro deixa que Tânatos assuma o comando, como parece ter sido o caso de Sylvia Plath.

Vimos, com Freud, que um grande número de fenômenos pode ser explicado pela ação concorrente de duas forças opostas, mas que o resultado da interação entre essas forças depende da constituição do eu. A complexidade do eu e sua organização estão relacionadas à constituição das instâncias ideais que pretendemos, a partir daqui, investigar através das elaborações lacanianas.

3.2 O imaginário, campo do eu ideal

Ao retornar ao texto freudiano, Jacques Lacan formula a concepção do “estádio do espelho”, concepção que ele apresentou no Congresso de Marienbad, em 1936. Treze anos depois, em 17 de julho de 1949, ele a retomou na apresentação de “O estágio do espelho como formador da função do eu”, no XVI Congresso Internacional de Psicanálise, em Zurich (LACAN, 1949/1998, p.96).

Lacan toma o conceito freudiano de narcisismo e evidencia a sua relação à imagem do corpo, estabelecendo os parâmetros da constituição do eu e da realidade. Em relação à teoria freudiana, o estágio do espelho descreve o narcisismo primário. O autoerotismo é o equivalente do corpo experimentado como partes isoladas, relativo ao período em que a criança não vivencia o corpo como uma unidade. Essa experiência vem a ser enriquecida pela conquista da imagem total e do domínio do próprio corpo nesse estágio (LACAN, 1949/1998, p.103).

A noção de estágio do espelho oferece uma representação do modo de identificação que origina o eu ideal. O Ideal do eu será, a partir de então, uma forma de identificação distinta desta, tal como o supereu constituirá um conceito diferente do Ideal do eu. Em *Os Complexos Familiares na formação do indivíduo* (1938), ao tratar da tipicidade dos complexos familiares na constituição das neuroses, Lacan distinguiu o eu ideal como o resultado da identificação à imagem do outro e o Ideal do eu como a metamorfose e o acabamento da forma primordial e imaginária do eu ideal.

A distinção entre eu ideal e Ideal do eu é sustentada, por Lacan, a partir dos termos imagem e idéia, sendo o eu ideal relativo à imagem e o Ideal do eu o que “toma seu lugar no conjunto das exigências da lei” (LACAN, 1954/1986, p.157). Apesar de não estar explícita, a distinção entre essas formas de identificação pode ser encontrada no próprio corpo do texto freudiano. Os conceitos de eu ideal e Ideal do eu serão, portanto, estudados em relação à

alteridade, referidos a registros distintos: um em relação ao plano imaginário e o outro ao plano simbólico (Cf. LACAN, 1954/1986, p.157).

A expressão “desenvolvimento do eu”, utilizada nas elaborações freudianas sobre os ideais, é preterida por Lacan em favor da expressão “estruturação do eu”. Abordados do ponto de vista do desenvolvimento individual, o imaginário e o simbólico são seqüenciais, embora em termos lógicos, o simbólico venha primeiro: a criança está desde sempre imersa na linguagem e submetida à estrutura simbólica (Cf. GARCIA ROZA, 1991, p.226). Lacan se empenhou, com essa opção, em limpar o texto freudiano das interpretações que lhe foram dadas pelos pós-freudianos, para quem o termo “desenvolvimento” é correlato da função de síntese do eu. O termo “estruturação” expressa melhor a idéia de que uma fase não é superada e absorvida por outra, mas que podemos encontrar, lado a lado, vestígios de todas as experiências psíquicas pelas quais passou um sujeito, considere-se ele maduro ou não.

A utilização da metáfora do espelho para ilustrar a formação do eu foi inspirada nas concepções do psicólogo francês Henri Wallon²³ que, em 1931, estudou os fenômenos relativos ao reflexo da criança no espelho. O espelho se torna útil para demonstrar a importância que o outro, como imagem, tem na organização do eu, revelando sua função para a relação entre o organismo e a realidade, o que, na espécie humana, é fundado sobre uma discórdia primordial, relativa à prematuração do nascimento do homem (Cf. LACAN, 1949/1998, p.100). A imagem da criança, a partir de seis meses, ao se refletir no espelho, apresenta-se a ela cativando-a, pois lhe oferece, antecipadamente, uma imagem unitária do que até então é experimentado como fragmentado (Cf. LACAN, 1954/1986, p.148). O júbilo que o bebê manifesta diante de sua imagem no espelho se deve à antecipação que a imagem lhe oferece de um corpo unificado. O esquema do espelho plano mostra um jogo de projeções

²³ Henri Wallon foi professor na Salpêtrière de 1908 e 1931, e, da Sorbonne, de 1920 até 1937. Lacan manteve uma interlocução com ele nos primeiros 15 anos de seu ensino.

em que, de um lado, aparece a imagem perfeita e unificada e, de outro, o corpo que se experimenta como despedaçado. O eu, cuja constituição se dá por essa alienação fundamental à imagem refletida e invertida de si mesmo, é marcado pela “impossibilidade de síntese dialética” e pela “destinação alienante”, como condições inerentes à sua constituição (LACAN, 1949/1998, p.98). Desse modo, se esclarece o processo de identificação com a imagem, ou seja, “a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem” (LACAN, 1949/1998, p.97).

A discussão freudiana sobre um dos mandamentos do cristianismo incide sobre as conseqüências da constituição do eu a partir da imagem do semelhante, o que esclarece a lógica da rivalidade e da agressividade entre os seres humanos. Freud afirma, em *O mal-estar na civilização*, que a exigência de “amar o próximo como a si mesmo” se deve à necessidade de reprimir o que se constitui como a tendência primeira e espontânea do homem. O homem não é gentil por natureza, ele tende a se apoderar, explorar e descarregar sobre o próximo seu potencial agressivo.

O desejo, ao encontrar sua justa medida na figura do outro semelhante, se apodera do objeto amado, fixando-se nele. Estabelece-se, assim, uma relação de exclusividade e rivalidade. Quanto mais nos aproximamos do registro imaginário, mais se “engendra o desejo do desaparecimento do outro como suporte do desejo do sujeito” (LACAN, 1954/1986, p.198). Assim, quanto ao objeto para o qual tende o seu desejo, no registro do imaginário, não resta ao sujeito outra saída senão a destruição do outro ou de si mesmo. O desejo se confirma na concorrência e na rivalidade absoluta com o outro, no qual se encontra projetado e alienado.

Eu ideal é o termo pelo qual essa primeira forma identificatória deve ser designada, como a matriz e a origem das identificações secundárias; sua origem é fundamentalmente imaginária e especular. No nível do eu ideal, da imagem do outro, o sujeito reconhece seu

desejo como despedaçado, pois ele não está propriamente constituído (Cf. LACAN, 1954/1986, p.198). O corpo despedaçado, de um lado, assim como a armadura do corpo, ou a “totalidade ortopédica” do outro, são figuras relacionadas ao estágio do espelho²⁴ e que se manifestam na atividade mental: seja nos sonhos dos neuróticos, nos delírios de corpo despedaçado dos esquizofrênicos, nos delírios de perseguição dos paranóicos, ou, ainda, nas experiências rotineiras de qualquer sujeito. Um corpo com contornos rigidamente delimitados se apresenta também nos fenômenos obsessivos, como representações que remetem ao mesmo estágio (Cf. LACAN, 1949/1998, p.100-101).

As experiências de estranhamento da própria imagem são expressões inequívocas da vivência constitutiva do eu, em que a antecipação da imagem completa e perfeita sucede à prematuração neurológica das sensações corporais. Pertencem, também, a esse registro práticas sociais em que predominam a relação ao próprio corpo, as tatuagens, a incisão e a circuncisão e, inclusive, a moda na “medida em que ela desmente as formas naturais do corpo” (LACAN, 1949/1998, p.108). Lacan cita a obra de Hieronymus Bosch,²⁵ na qual ele reconhece as imagens do estágio do espelho na “autoscopia primitiva dos órgãos orais e derivados da cloaca das quais derivam os demônios” da referida obra (LACAN, 1949/1998, p.108). Essas referências admitem a existência de práticas sociais, inclusive artísticas, imersas no imaginário. O conhecimento humano também mostra seu parentesco com o registro imaginário ao adotar uma forma estagnada, que é a mesma constitutiva do eu e dos objetos, “mediante atributos de permanência, identidade e substancialidade” (LACAN, 1949/1998, p.114).

²⁴ Os efeitos da alienação à imagem do outro é um tema extensamente explorado no campo da literatura. Esses efeitos podem ser confirmados por várias imagens literárias, como mostram, por exemplo, os contos “O duplo” do argentino Jorge Luis Borges e “O espelho” de Machado de Assis, em que são descritas experiências cotidianas das pessoas.

²⁵ Hieronymus Bosch é o pseudônimo de Jerónimo van Acken. Pintor holandês, que utilizou seus dotes para criar uma série de composições fantásticas e diabólicas onde são apresentados, com um tom satírico e moralizante,

Embora o imaginário seja um campo de experiências diversas, vividas por todo e qualquer sujeito, a psicose é pródiga nas manifestações psíquicas referentes a esse campo. O psicótico conhece, como ninguém, a importância da imagem, o que foi literalmente expresso por um jovem psicótico ao dizer essas palavras: “O espelho é muito importante, bom e barato, mas deveria custar mais caro que um carro”.²⁶ A imersão do psicótico no imaginário se manifesta, em especial, no delírio de perseguição, desvelando o aspecto persecutório e agressivo da constituição do eu que, na neurose, permanece velado. O homem vê, na imagem do outro, a imagem do mestre absoluto, à qual ele se encontra submetido, imagem que se confunde com a própria imagem da morte (Cf. LACAN, 1954/1986, p.174).

O imaginário, se o pensarmos isoladamente, é o que se encontra situado no nível da relação do sujeito consigo mesmo. O outro não é reconhecido em sua alteridade, ele não é mais que o suporte da imagem do eu. Para Freud, se o homem encontrasse o objeto capaz de satisfazer a pulsão, ele não faria nada em prol da civilização. Portanto, o conceito de sublimação é articulado ao de civilização; desta depende a interdição e o campo de ação que, de alguma forma, se apresenta como uma compensação à proibição. No nível do eu ideal, o eu reage diante do encontro com o outro, anulando a diferença ou a alteridade, integrando-a no plano da relação consigo mesmo.

Para Lacan, essa tendência agressiva é relativa à constituição do eu, e, nesse sentido, podemos localizar a dimensão da pulsão de morte no campo imaginário – palco da destruição, da agressividade e da fragmentação.

A articulação do registro imaginário com o registro simbólico vela e reorganiza a relação com o outro, não eliminando a dimensão imaginária, mas elevando-a a um plano menos mortífero. Considerando o campo imaginário como essencialmente mortífero,

os vícios, os pecados e os temores de ordem religiosa que afligiam o homem medieval. Viveu entre a Idade Média e o Renascimento. (WIKIPÉDIA, acessado em 22/10/2007)

²⁶ Frase pronunciada por um paciente recém-saído de um surto psicótico.

propomos pensar numa equivalência entre a elaboração lacaniana da articulação entre registro imaginário e registro simbólico, com a noção de fusão pulsional, expressão freudiana que resulta em impedir a pulsão de morte de atuar livremente. Essa organização é relativa à entrada do pai na relação mãe-filho. Seguindo essa intenção, vamos acompanhar, com Lacan, a construção do esquema ótico que se presta a demonstrar essa articulação, que, na psicose, apresenta problemas.

3.3 Esquema ótico

A dialética edípica vai ser abordada por Lacan a partir de esquemas, uma tendência precocemente evidenciada no seu ensino. Durante 10 anos, Lacan utilizou o esquema ótico para situar a clivagem do imaginário e do simbólico e, especialmente, para metaforizar a relação entre eu ideal e Ideal do eu. A partir de *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964), ele não mais o utilizará (QUINET, 2002). No artigo “Observação sobre o relatório de Daniel Lagache: Psicanálise e estrutura da personalidade” (1960), Lacan expõe e comenta esse esquema, que é também conhecido como o “esquema dos ideais da pessoa” (DOR, 1995, p.32). Esse esquema foi, inicialmente, comentado por Lacan em *O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud* (1953-1954/1986). Ao valer-se dele, Lacan diz estar seguindo a trilha aberta por Freud:

Esse modelo, eu lhes indiquei que ele está na linha mesma dos votos de Freud. Este explica, em vários lugares, especialmente em *Traumdeutung* e em *Abriss*, que as instâncias psíquicas fundamentais devem ser concebidas em sua maioria como representando o que se passa num aparelho fotográfico, isto é, como as imagens, sejam virtuais, sejam reais, que seu funcionamento produz. (LACAN, 1954/1986, p.145).

Lacan utiliza esse “divertido aparelho” para muitas demonstrações. Ele apresenta a regulação da relação imaginária pela relação simbólica, na medida em que é esta última que define a posição do sujeito como aquele que vê a imagem: “É a palavra a função simbólica

que define o maior ou menor grau de perfeição, de completude e de aproximação do imaginário.” (LACAN, 1954/1986, p.172). Esse experimento permite demonstrar de forma exemplar a intervenção do Outro simbólico²⁷ na relação essencialmente imaginária.

Um espelho esférico produz uma imagem simétrica, invertida e real do objeto colocado diante de si; a imagem “real” é a imagem que pode ser vista no mesmo espaço que o objeto, sem a necessidade de uma tela. Lacan se interessa por esse fenômeno, que, hoje em dia, pertence ao que ele chama de “categoria da física do entretenimento”, por se tratar de um fenômeno já dominado pelas leis da ciência. Lacan elege um exemplo retirado da obra *L'optique et photométrie dites géométriques*, de Henri Bouasse, em que um buquê, localizado dentro de uma caixa sobre a qual se encontra um vaso, é colocado diante de um espelho côncavo. O reflexo produz uma imagem real e ilusória na medida em que apresenta o buquê dentro do vaso. Essa imagem depende, entretanto, da posição do observador.

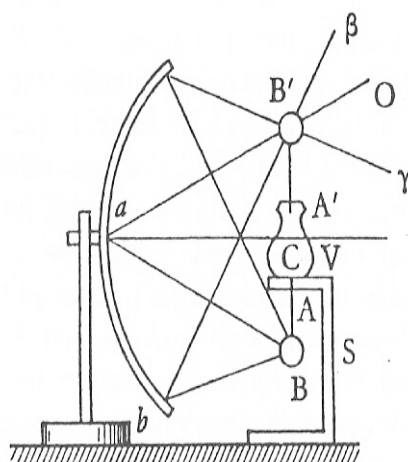


Figura 1 - Esquema do buquê invertido - Bouasse

Ao esquema de Bouasse, Lacan introduz duas modificações: primeiro ele inverte a posição do vaso, coloca-o dentro da caixa e posiciona o buquê em cima da mesma, e depois

²⁷ A grafia em maiúscula e minúscula do significante “outro” traduz, segundo o uso lacaniano, uma importante distinção relativa aos registros. O Outro, com maiúscula, tem função determinante para o sujeito, sua dimensão é exterior, pertencente ao campo da linguagem, enquanto o outro, com minúscula, é reservado ao outro recíproco e simétrico do eu imaginário (MILLER, 1996, p.23).

ele introduz um espelho plano atrás da imagem real. A imagem real $i(a)$ do modelo de Bouasse vai se produzir. Esta imagem, por sua vez, vai se constituir como o objeto a se refletir no espelho plano, onde vai se formar, então, a imagem virtual $i'(a)$. Pelas propriedades desse tipo de espelho, as flores aparecerão encerradas pela boca do vaso, e o observador, em função de sua posição, não verá mais a imagem real, omitida na ilustração abaixo.

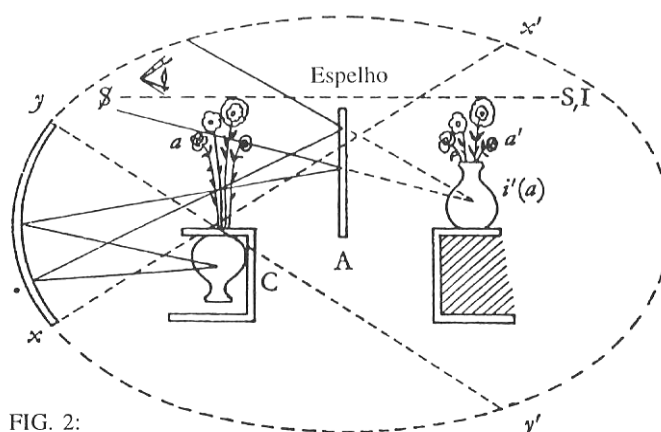


FIG. 2:

Figura 2 - Esquema do vaso invertido - Lacan

A primeira analogia que Lacan estabelece entre o aparelho ótico e o homem é relativa à função da imagem e da voz do outro na estruturação do eu. A qualidade da imagem vai depender da posição do espelho que é “comandada pela voz do outro”. Assim, a “acomodação do imaginário do homem” é dependente do Outro, ou seja, da relação simbólica entre os seres humanos (Cf. LACAN, 1954/1986, p.164).

Lacan propõe uma equivalência entre o vaso como o invólucro e o corpo libidinal em sua realidade, indicando, com isso, o pouco acesso que o sujeito tem à realidade de seu corpo. Assim, o vaso escondido na caixa escapa ao observador, como escapa também sua imagem real, o que é análogo à função de desconhecimento que a concepção do estádio do espelho institui como princípio da formação do eu (LACAN, 1960/1998, p.682).

As flores são aparentes e representam o objeto parcial (a) e a dispersão dos objetos de desejo. Esses objetos são acomodados na boca do vaso, por efeito imaginário, constituindo um conjunto no buquê da imagem real $i(a)$.

O espaço real representa o campo do Outro. Isto significa que o grande Outro do discurso não está ausente da relação entre o sujeito e o pequeno outro da díade imaginária, o que pode ser confirmado “no gesto pelo qual a criança diante do espelho, voltando-se para aquele que a segura, apela com o olhar para o testemunho que decanta, por confirmá-lo, o reconhecimento da imagem, da assunção jubilatória em que, por certo, ela já estava” (LACAN, 1960/1998, p.685).

As imagens $i(a)$ e $i'(a)$ do esquema ótico são o suporte de uma subordinação imaginária análoga ao estádio do espelho. A alienação radical do sujeito $\$$ ao pequeno outro, que fundamenta a captura narcísica do eu ideal, só se deve ao fato de que o sujeito não pode ter acesso à imagem real $i(a)$, senão por meio da imagem especular $i'(a)$. A relação especular é totalmente dependente do Outro, assim como a consistência da imagem virtual $i'(a)$ a partir de $i(a)$ depende da posição do espelho plano A, representante do Outro. O Outro, como espelho em A, regula o jogo recíproco da imagem real $i(a)$ e da imagem virtual $i'(a)$ para o sujeito $\$$. A estruturação do registro imaginário depende, portanto, do registro simbólico, ou seja, da constituição do Ideal do eu metaforizado pela inclinação do espelho plano (DOR, 1995, p.43). A posição do sujeito em relação ao desejo é concebida a partir de um guia que se encontra além do imaginário, no nível do plano simbólico da troca verbal entre os seres humanos. Esse guia é o Ideal do eu.

O homem só sabe da sua imagem ao vê-la fora de si; essa visão depende, entretanto, da sua posição diante da imagem real, podendo resultar numa imagem inteira e bem-definida, ou, por outro lado, numa imagem distorcida e fragmentada. As alterações da imagem mostram, no outro absoluto e imaginário, figuras diferentes, que representam objetos

diferentes do desejo, que são possibilitadas pela infinidade de figuras metafóricas e metonímicas possíveis a partir do momento que a busca é feita pela mediação da linguagem (Cf. LACAN, 1954/1986, p.185).

A integração simbólica é correlata da segunda identificação apresentada por Freud, a que é responsável pela constituição do Ideal do eu, assim como da concomitante ruptura no plano imaginário, que libera a criança da fixação na forma e a coloca diante de um campo ampliado e mais potente, de possibilidades substitutivas para a satisfação pulsional (Cf. LACAN, 1948/1998).

Por esse viés, Lacan introduz o tema hegeliano – “o desejo do homem é o desejo do outro” (LACAN, 1954/1986, p.172). O desejo, ao ser reconhecido no símbolo, torna-se mais versátil, ganha flexibilidade e eternidade. A partir do momento em que o sujeito se reveste das insígnias do pai, o desejo não é mais o mesmo; surge da “relação com um terceiro termo que nada tinha a ver com a relação libidinal primária, e esse desejo vem substituir o primeiro, mas através dessa substituição, ele mesmo se vê transformado” (LACAN, 1958a/1999, p.309).

3.4 Função paterna

Para Lacan, a articulação do registro imaginário e simbólico pela constituição do Ideal do eu é relacionada à função paterna. Vamos percorrer as elaborações lacanianas sobre a função do pai e sua relação com o Ideal do eu.

A essência da investigação psicanalítica é o distúrbio mental originado no contexto da família. Assim sendo, a descoberta freudiana revela uma tendência que rege a estruturação das neuroses. Estas se constituem em torno de complexos típicos da estrutura padrão da família, na qual o pai desempenha, ao lado da mãe, uma função específica, o que é ressaltado em *Complexos familiares na formação do indivíduo* (1938).

Nesse texto, a carência da “imagem paterna” é relacionada a problemas da personalidade: da “anomalia correlativa no pai” resultaria, inevitavelmente, uma “introversão da personalidade sob subdução narcísica da libido, que revela uma fixação bem mais profunda da libido” (LACAN, 1938/1984, p.89). A relação da psicose com os problemas da identificação simbólica ao pai só é formalizada alguns anos depois, em *O Seminário, livro 3: as psicoses* (1955-1956/1988) e no texto “De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose” (1958b).

O remanejamento imaginário é dependente da entrada do pai na relação mãe-filho. A relação simbólica, ao exigir um terceiro elemento de mediação, faz passar a um outro plano os dois personagens da dialética do espelho, modificando-os (LACAN, 1954/1986, p.182). Ao retornar à descoberta freudiana sobre a sexualidade infantil, em *Complexos familiares na formação do indivíduo* (1938), Lacan enfatiza o mais conhecido dos complexos, o de Édipo. A família oferece à criança seus primeiros objetos sexuais, e o destino da criança depende, especialmente, das relações que as imagens parentais mostram ter entre si.

Em relação ao pai, a criança percebe a proibição que incide sobre a sexualidade e, da presença do pai junto da mãe, ela suspeita das atividades sexuais do casal parental, deduzindo os mistérios da sexualidade. Para Lacan, o pai é a referência à lei e ele desempenha um papel decisivo na organização e articulação do registro imaginário e simbólico.

Lacan recorre ao exemplo freudiano do *fort-da*, mencionado por Freud em *Além do princípio do prazer* (1920), para demonstrar a integração entre imaginário e simbólico. A criança começa a brincar com o objeto, ela o chama quando ele não está e, quando ele está, ela o manda embora; é exatamente com a presença e com a ausência que ela brinca. Desse modo, o objeto se encontra aí transformado em sua função simbólica, “um objeto desvitalizado” (LACAN, 1954/1986, p.206). O jogo do *fort-da* é exemplar para demonstrar a passagem da mãe como objeto imaginário ao plano da linguagem; o símbolo emerge e a partir

de então se torna mais importante que o objeto (LACAN, 1954/1986, p.206). O momento em que o homem entra na relação simbólica é precisamente o momento de sua humanização.

O extraordinário da experiência com o carretel não é a criança dizer essas palavras, mas o importante é que, nesse jogo, ela destrói o objeto pela voz, ela transcende o fenômeno da presença-ausência. Com o manejo simbólico do objeto, a criança “eleva o desejo a uma potência segunda” (LACAN, 1954/1986, p.200). Este é o momento constitutivo do discurso do sujeito humano e da realidade de seu mundo. Esse exemplo confirma também que os símbolos já estavam lá, o que o jogo possibilita é a inserção da criança nesse campo que preexiste a ela. O sistema de linguagem apresenta-se na lei que, ao intervir, cria algo novo, “cada situação é transformada pela sua intervenção, seja ela qual for, salvo quando falamos para não dizer nada” (LACAN, 1954/1986, p.183).

Em *O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente* (1957-1958/1999), a passagem do imaginário ao simbólico é descrita por Lacan através dos três tempos do Complexo de Édipo, articulados a seu móbil, o complexo de castração (castração, frustração e privação).

3.5 Função do Ideal do eu

David Juan Nasio, apoiando-se no estudo do narcisismo, especialmente no tema da idealização versus sublimação, identifica duas funções do Ideal do eu em relação à sublimação, a saber: o processo sublimatório é iniciado e orientado pelo Ideal do eu. A primeira função do Ideal do eu, no processo de sublimação, é o que Nasio denomina “agulhão simbólico”. A dessexualização da pulsão – a passagem de uma satisfação erotizada para outra dessexualizada – “não poderia desdobrar-se sem o apoio necessário dos ideais simbólicos e dos valores sociais da época” (NASIO, 1995, p.85). Ele ressalta que essas produções não têm que responder por um ideal de utilidade social; geralmente as produções

artísticas se desvencilham dessa orientação. A produção artística não pode ser medida por critérios relativos ao valor social, quer sejam eles de eficácia, utilidade ou lucro. Os ideais aos quais se vincula a sublimação, nesse caso, são os “ideais sociais que exaltam a criação de novas formas significantes” (NASIO, 1995, p.85).

A segunda função diz respeito à direção do movimento iniciado. Por esse viés, Nasio esclarece a expressão “satisfação da pulsão sem recalçamento”, relativa à definição freudiana de sublimação. Segundo esse autor, tal expressão não significa que a pulsão esteja “transbordante, plena e livre de qualquer constrangimento” (NASIO, 1995, p.85). Certamente na sublimação a pulsão não é recalçada, mas sofre um cerceamento sob a forma de um desvio do curso de seu fluxo para um alvo diferente do original: “O elemento que impõe esse desvio não é a censura que reprime, mas o Ideal do eu que exalta, guia e encerra a capacidade plástica da pulsão.” (NASIO, 1995, p.86).

O Ideal do eu em Freud não é uma identificação isenta de contradições, cabem a ele funções paradoxais; parte disso se deve à indistinção com que é tratado o supereu e o Ideal do eu na teoria freudiana. Em *Complexos familiares na formação do indivíduo* (1938), Lacan aborda as funções paradoxais do pai, ou seja, o pai como agente da interdição e como transgressor da própria lei que anuncia. Em *O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente*, Lacan formula os três tempos do Édipo e localiza as funções paradoxais do pai em dois tempos diferentes. No segundo tempo, o pai priva tanto a criança – “não dormirás com tua mãe” – quanto a mãe – “não reintegrarás o teu produto” (LACAN, 1958a/1999, p.209). O pai é, nesse momento, um obstáculo entre o filho e a mãe, como o portador da lei do incesto por direito, já que a mãe pertence a ele. Esse é o tempo do pai terrível, comparável ao pai da horda primitiva descrito por Freud em *Totem e Tabu* (Cf. GARCIA-ROZA, 1991). O pai limita o poder da mãe, agente da castração simbólica que opera a dupla disjunção: mãe-fálica e criança-falo. A mãe deixa de ser a lei. O pai não é ainda o representante da lei, ele é a

lei, momento em que o pai é vivido pela criança como outro. Por isso Lacan diz que, nesse segundo tempo, o pai é imaginário, diferentemente do pai simbólico do terceiro tempo (Cf. GARCIA-ROZA, 1991). Essa operação implica uma profunda desestabilização da posição de assujeitamento em que se encontra a criança. Ao ser desalojada da posição ideal com que ela e a mãe poderiam se satisfazer, a criança pode entrar no terceiro tempo e se beneficiar de uma outra etapa fecunda (Cf. LACAN, 1958a/1999). No terceiro tempo do Édipo, o pai acede à sua condição de pai simbólico, o representante da lei. Ninguém é mais o falo, assim como ninguém incorpora mais a lei, ambos estão em outro registro (Cf. GARCIA-ROZA, 1991). A dimensão simbólica do pai precipita a criança num outro lugar. É com o pai que tem o falo que o menino vai se identificar. O pai intervém nesse tempo como permissivo e doador, diferente do pai privador do tempo anterior. O filho se identifica, mais precisamente, com o que o pai representa. Ocorre, nesse processo, um redimensionamento da identificação do eu ideal pela identificação do Ideal do eu. Esse é também o tempo da saída do Édipo, a partir do qual ele declina. Desse modo, o pai no declínio do Édipo é um pai permissivo, mas o que foi feito do pai privador do segundo tempo? O pai privador e terrível foi redimensionado pela entrada em cena do pai doador? Ambos os pais coexistem na estruturação do sujeito?

Jacques Alain Miller (1999) acredita que o Ideal do eu é a via romana de *O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente*, a via principal da qual partirão vários outros caminhos que Lacan explora. No capítulo “As insígnias do Ideal”, dedicado especificamente à questão do Ideal do eu, Lacan introduz a questão de forma impessoal: “Dizem que o ideal do eu provém de uma identificação tardia, que esta se acha ligada à relação terceira do Édipo, e que nela se misturam, de maneira complexa, desejo e rivalidade, agressão e hostilidade.” (LACAN, 1938/1984, p.301). A confusão com que habitualmente são abordados os conceitos de supereu e Ideal do eu é sugerida nessa frase.

Em *Complexos familiares na formação do indivíduo* (1938), Lacan postula que os dois papéis paternos, autor da interdição e revelador da sexualidade, se inscrevem paradoxalmente e ao mesmo tempo como herança edípica, instalando um conflito. Entretanto, o conflito é “balanceado” com a introdução do Ideal do eu, acarretando uma transformação subjetiva. As duas coisas subsistem, mas o conflito se resolve por uma via dupla. Por um lado, a tendência sexual é recalcada, permanecendo em estado de latência até a puberdade fisiológica; por outro lado, ela é sublimada. Pela sublimação da imago parental, “perpetuará, na consciência, um ideal representativo, garantia da coincidência futura das atitudes psíquicas e das atitudes fisiológicas no momento da puberdade” (LACAN, 1938/1984, p.43).

Lacan reconhece que a função do Ideal do eu não é uma questão unívoca, há desencontros entre os autores, porém, uma coisa ele afirma como certa: sua função não se confunde com a função do supereu, elas surgiram quase juntas e por isso mesmo se destacaram (Cf. LACAN, 1958a/1999). O supereu e o Ideal do eu são relacionados a dois destinos pulsionais distintos: o supereu é identificado como o que favorece o recalque e o Ideal do eu a sublimação (Cf. LACAN, 1938/1984, p.43). Encontramos, aqui, recalque e sublimação como dois destinos pulsionais diferentes, o que já foi dito por Freud em “Os instintos e suas vicissitudes”. A novidade é que Lacan os relaciona a duas instâncias distintas: Ideal do eu e Supereu.

Em *Complexos familiares na formação do indivíduo* (1938), os efeitos desse paradoxo são ressaltados e relacionados indiretamente à sublimação, numa pequena indicação do perfil dos grandes homens. Nessa mesma passagem, apesar de Lacan se referir à imago paterna, ele diz que a criança é mais sensível ao que lhe é comunicado das intenções paternas do que ao que pode ser objetivado do comportamento do pai; desse modo, o caráter simbólico da herança que põe fim ao complexo edípico é ressaltado: “O papel da imago paterna se deixa perceber de maneira surpreendente na formação da maioria dos grandes homens.”

(LACAN, 1938/1984, p.88). Contraditoriamente, um grande número de efeitos psicológicos parece depender de um declínio social da imago paterna, decorrente dos próprios efeitos da evolução social do indivíduo (Cf. LACAN, 1938/1984, p.59). A ênfase é dada ao caráter transgressor do pai: “A evidência da vida sexual nos representantes das coações morais, o exemplo singularmente transgressivo da imago do pai quanto à interdição primordial exaltam no mais alto grau a tensão da libido e o alcance da sublimação.” (LACAN, 1938/1984, p.58-59). O próprio surgimento da psicanálise é citado como um exemplo singular de que a contribuição cultural decorre da superação do pai encetada pelo próprio Ideal paterno (Cf. LACAN, 1938/1984, p.60). Dessa forma, a psicanálise deve mais ao contexto histórico e familiar inscrito no ideal freudiano do que propriamente à genialidade, um suposto componente biológico. Assim, também se substitui a noção inerte da hereditariedade dos dons e talentos por uma concepção dinâmica, que atribui peso ao conceito de sublimação para a compreensão das realizações culturais (Cf. LACAN, 1938/1984, p.60).

Lacan retoma de Freud o conceito de Ideal do eu, insistindo no caráter intersubjetivo da formação dessa instância. Ela depende do registro simbólico e tem como condição a existência e funcionamento do significante. O falo como “significante encruzilhada” cumpre uma função especialmente adaptada a “prender o sujeito humano no conjunto do mecanismo significante”, o que distingue a identificação própria ao Ideal do eu da identificação do eu ideal, que prende o sujeito na imagem (LACAN, 1958a/1999, p.302). Ele afirma que é no campo da intersubjetividade que se pode formular a função do Ideal do eu.

A estrutura à qual o Ideal do eu passa a pertencer é o eu, do qual ele constituirá algo adquirido, como “a pátria que o exilado carregaria na sola dos sapatos” (LACAN, 1958a/1999, p.301). Essa metáfora evoca uma identificação que independe da presença; longe da pátria, o sujeito carrega consigo algo proveniente dela, algo que o identifica e que deixa rastros por onde anda, ou seja, imprime esse selo da paternidade em todas as relações do

sujeito. Marta Gerez Ambertin ressalta, tomando a referência à pátria, a diferença entre a identificação imaginária e a simbólica. A insígnia da argentinidade, por exemplo, permite prescindir da imagem, outorgando mais consistência simbólica ao sistema identificatório, diferente do argentino apreendido como imagem de um vaqueiro ou dançarino de tango (AMBERTIN, 2006).

A passagem do imaginário ao simbólico é um movimento que atinge também o eu. O eu lacaniano não é puramente imaginário, a partir da constituição do Ideal do eu; o eu não permanece no imaginário, onde ficaria identificado ao falo e terminaria muito mal. O eu, no terceiro tempo do Édipo, é “provido de um formoso Ideal do eu, bem consistente e simbólico” (MILLER, 1999, p.79).

Em relação às insígnias paternas, Lacan diz que o “sujeito as leva consigo depois desse movimento de oscilação, e se vê constituído de uma nova maneira, e com um novo desejo” (LACAN, 1958a/1999, p.308). “Após o recalque do desejo edipiano, o sujeito sai renovado.”²⁸ (LACAN, 1958a/1999, p.300). O termo renovação, anteriormente utilizado, reforça a diferença entre o Ideal do eu e o supereu. Miller, a esse respeito, diz que, até o seminário anterior – *O Seminário, livro 4: as relações de objeto*, no qual a mudança começa a ocorrer – Lacan, com o peso de sua argumentação, nos ensinou a identificar o que é da ordem dos “panos simbólicos” e o que é da natureza dos “trapos imaginários”. De um lado, as imagens, e do outro, os significantes. O cavaleiro de capa, ilustração da capa de *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*, vem mostrar a metamorfose dos termos imaginários em termos simbólicos, o que equivale à renovação (Cf. MILLER, 1999, p.78). Desse modo, compreende-se que o Ideal do eu faz com que o sujeito, na saída do Édipo, se renove (Cf.

²⁸ Miller chama atenção para o fato de Lacan ter usado o adjetivo “novo” em relação ao *witz*. No capítulo 2, item 5.1 “A sublimação e o humor”, desta dissertação, destacamos a necessidade que Freud teve de formular a hipótese de um supereu amável em oposição ao supereu sádico que vinha investigando, o que aproximamos da formulação sobre o Ideal do eu.

LACAN, 1958a/1999, p.299-300), presidindo certa “animação imaginativa da realidade” (LACAN, 1938/1984, p.88).

Até então, o desejo, que era essencialmente definido por capturas imaginárias, “transforma-se numa metonímia da cadeia significante, encontrando uma definição no simbólico” (MILLER, 1999, p.58). De um desejo apaixonado, muito próximo de um desejo genital, ele passa para um outro plano. O Ideal do eu se faz no nível do pai porque exatamente aí “o desapego é maior” do que no nível da mãe (LACAN, 1958a/1999, p.236).

O primeiro objeto investido libidinalmente transforma-se em uma função significante. Com isso, também o desejo, relativo ao objeto, passa por uma modificação: ele passa por um “desfiladeiro de significantes” e se transforma num desejo significado (LACAN, 1958a/1999, p.309). Nessa transformação, o desejo pode prescindir do objeto imediato e específico de satisfação libidinal, determinado pelas primeiras etapas do Édipo, para procurá-lo na cadeia significante, sob o denominador comum do falo (Φ) como significante. O desejo é sempre relativo ao falo, que se constitui como o mínimo denominador comum de todo desejo (Cf. LACAN, 1958a/1999, p.309). Os significantes estão fora da cadeia significante e, num dado momento, capturam o sujeito e o marcam para sempre. O que passa a modelar as relações do sujeito com seu objeto é a instauração dessa nova função, chamada Ideal do eu (Cf. LACAN, 1958a/1999, p.313).

Lacan afirma que o Ideal do eu resulta na mudança de significação nas relações até então estabelecidas na história do sujeito. Os elementos dessa história, como “pequenos dançarinos que montam com as pernas sobre os ombros uns dos outros”, evidenciam um caráter metafórico (LACAN, 1958a/1999, p.313). Lacan declara que o Ideal do eu tem esse caráter metafórico. “O princípio da metáfora do Ideal do eu consiste em substituir o mundo materno pelas insígnias do Outro e, através dessa substituição produzir um novo valor: a significação fálica.” (MILLER, 1999, p.88).

É como “tipificadora do desejo do sujeito” que o Ideal do eu cumpre sua função (LACAN, 1958a/1999, p.302). Nesse sentido, ele está ligado à assunção do tipo sexual, na medida em que isso se relaciona às funções masculinas e femininas, deixando claro que “tipo sexual” não diz respeito exclusivamente às funções no âmbito da reprodução, mas também no meio social, no campo das relações humanas, por meio de várias modalidades de relações entre o homem, a mulher e a cultura. O Ideal do eu é o que coloca o sujeito no eixo do que deve fazer como homem ou como mulher (Cf. MILLER, 1999, p.76).

O Ideal do eu, ao regular a relação com os objetos simbólicos por meio de um denominador comum, cumpre uma importante função na sublimação, que trata exatamente das possibilidades trazidas por essa mudança de registro do objeto imediato da demanda para aquele da ordem do desejo, tomado em sua dimensão simbólica. Assim, O Ideal do eu é o que preside e anima a relação do sujeito com os objetos (LACAN, 1958a/1999, p.302).

O alcance da sublimação depende, portanto, do pai, mais especificamente do pai como modelo de transgressão de sua própria lei, o pai que Lacan nos apresentou no terceiro tempo do Édipo, momento da constituição do Ideal do eu. A face da herança paterna que favorece a sublimação é, portanto, a que oferece uma referência para a relação com o objeto simbólico que, eventualmente, se faz representar por um objeto da realidade. O Ideal do eu “comporta uma seleção positiva das tendências e dos dons, uma realização progressiva do ideal no caráter” (LACAN, 1938/1984, p.58). Ele é o “guia que comanda o sujeito” (LACAN, 1954/1986, p.166). Portanto, a instauração dessa nova função, chamada Ideal do eu, é o que passa a modelar as relações do sujeito com seu objeto (LACAN, 1958a/1999, p.313). Isso nos permite afirmar que sua constituição possibilita, ao sujeito, se relacionar com a cultura sob diversas formas, fornecendo referências simbólicas para lidar com as adversidades nesse campo.

A partir do que foi exposto até aqui, pareceu-nos pertinente concluir que, no jogo de forças de vida e morte, que mostramos, com Freud, estar presente em toda forma cultural, o Ideal do eu desempenha uma importante função quanto à fusão dessas forças, desse modo, protegendo o sujeito. O Ideal do eu, em suas atribuições distintas do supereu, atua em sintonia com os objetivos de Eros.

3.6 Forclusão do Nome do pai

Nosso próximo passo será introduzir a noção de forclusão do Nome do pai, noção que define a estrutura psicótica, uma vez que ela é correlata da ausência do Ideal do eu. A partir disso, pretendemos avaliar a sublimação na ausência desse “guia” e o que o sujeito pode fazer para se salvar diante dessa falta. Desse modo, nos apoiaremos no caso João para afirmar a possibilidade de uma saída estratégica diante do perigo. Entretanto, a partir de uma obra literária, *A obra-prima ignorada* de Balzac, cujo tema é o desencadeamento da psicose em pleno desenvolvimento de um trabalho artístico, visamos evidenciar que uma saída feliz não é sempre possível. Nessa investigação, basear-nos-emos também nas questões levantadas a partir da escrita de Daniel Paul Schreber.

Propomos acompanhar, em Lacan, as singularidades da estruturação do eu na psicose, investigando as relações entre o Ideal do eu e o eu ideal, a partir do Esquema R e I., pois a forclusão, como falha na estrutura simbólica, ressoa sobre a estrutura imaginária dissolvendo-a. Revelam-se, desse modo, os efeitos agressivos, transitivos e mortíferos da identificação especular (Cf. MILLER, 1996, p.122).

O termo utilizado para designar o mecanismo psíquico que define a psicose é *Verwerfung*, que é conhecido por “forclusão” em português, sob influência da psicanálise lacaniana. Essa palavra que, a rigor, não existe no português, consiste num aportuguesamento do termo francês *forclusion*. O termo também é familiar ao campo jurídico, no qual é

traduzido por “preclusão”. O termo alemão, ao qual se deve sua origem, evoca a idéia de descartar, jogar fora ou, ainda, expulsar ou eliminar um material. Luiz Alberto Hanns aponta o uso do termo por Freud em vários momentos, por exemplo, em *A interpretação dos sonhos* (1900) e em “História de uma neurose infantil” (1914-1918). Especificamente nesse último texto, em referência ao Homem dos lobos, seu uso enfatiza aspectos diferentes dos outros mecanismos de defesa, que também envolvem a recusa, tais como *verleugnung* e *verdrängung*. A *verwerfung* consiste em uma defesa mais radical: “consistiria em rejeitar ao nível do processo primário algo que deveria ser simbolizado” (HANNNS, 1996, p.374). A respeito do Homem dos lobos, Freud usa o termo em referência a um tipo de recusa arcaica, no sentido da eliminação da idéia de castração, em que não se questiona sua existência. Freud diz que “era como se não existisse” (FREUD *apud* HANNNS, 1996, p.374). Quando criança, ao fazer um entalhe em uma casca de árvore com seu canivete de bolso, o Homem dos Lobos foi tomado por um temor inexplicável, ao observar que havia cortado o dedo mínimo da mão com tal intensidade que este se encontrava pendurado pela pele. Não sentiu dor alguma, apenas terror. Evitando olhar novamente o dedo e inteiramente mudo, sentou-se num banco. Após se acalmar, pode constatar que o dedo se encontrava intacto. A essa defesa, Freud atribuiu o termo *verwerfung*, indicando que, por esse mecanismo, não foi possível ao Homem dos Lobos afastar permanentemente a idéia intolerável da castração. A representação que foi repudiada retornou na imagem alucinada de um dedo cortado.

Antes mesmo que a teoria do recalçamento estivesse concluída, Freud defendeu a idéia de que as doenças mentais seriam resultantes do fracasso do eu em se defender de uma idéia intolerável. Para Freud, o que ameaça o eu é o surgimento, sob a forma de uma idéia inconsciente, da experiência dolorosa da castração. A castração de que se trata é a castração materna, experimentada pela criança ao se deparar com a ausência de pênis. O intolerável e doloroso dessa situação, para a criança, se deve à constatação de que, se assim ocorre à mãe,

algo semelhante pode ocorrer também a ela, e as ameaças de castração encontram respaldo e reforço na própria experiência infantil. À ilusão da universalidade do pênis, segue-se a queda penosa dessa ilusão (Cf. NASIO, 1995, p.152). A forma de defesa de que o eu dispõe define a estrutura clínica, sendo que a *verleugnung* caracteriza a perversão, a *verdrängung* caracteriza a neurose e a *verwerfung* é própria da psicose.

Para Lacan, portanto, a psicose é concebida a partir da forclusão do Nome do pai, como uma perturbação estrutural responsável pelos fenômenos apresentados nos quadros típicos de psicose: “Para que a psicose se desencadeie, é preciso que o Nome do pai, *verworfen*, forcluído, isto é, jamais advindo no lugar do Outro, seja ali invocado em oposição simbólica ao sujeito.” (LACAN, 1958b/1998, p.584).

A forclusão consiste na expulsão, para fora do eu, da representação inconsciente da castração, isto é, no repúdio da única coisa que a fazia existir no inconsciente. Esse mecanismo radical nos permite concluir pela “inexistência pura e simples da experiência da castração” (NASIO, 1995, p.153). Trata-se, entretanto, de uma defesa ineficaz e mórbida, pois o perigo expulso pela porta, retorna pela janela. O fragmento de realidade que se impõe à percepção do sujeito, ao ser forcluído, retorna no real, o que se constitui como índice de forclusão. O retorno no real é o destino do que foi forcluído, ou seja, enquanto o elemento recalado retorna por meio de um substituto simbólico, o que foi excluído do inconsciente retorna no real. Valendo-nos do caso clássico de Freud, encontramos no mutismo do menino, paralisado pela alucinação do dedo cortado, um exemplo de retorno no real – ou seja, “uma fala que deveria ter existido” transformou-se na imagem alucinada (NASIO, 1995, p.156).

A forclusão refere-se ao significante: “No ponto em que é chamado o Nome do pai pode, pois, responder no Outro um puro e simples furo, o qual, pela carência do efeito metafórico, provocará um furo correspondente no lugar da significação fálica.” (LACAN, 1958b/1998, p.564).

A realidade é considerada um fato de discurso. A relação com a linguagem, na psicose, é comprometida em seu aspecto semântico, em decorrência da forclusão do Nome do pai, que é o significante cuja função “polariza, engancha, agrupa em feixe as significações” (LACAN, 1958a/1999, p.328). O Nome do pai é um significante qualquer, eleito aleatoriamente para ocupar um lugar de mestria. Ele se constitui como um significante mestre a partir do qual todos os outros significantes se encadeiam, produzindo sentido. Sem a eleição desse significante, nesse preciso lugar, a cadeia discursiva não passa de palavras aleatoriamente colocadas lado a lado, seja pela forma, seja pelo som, ou por qualquer outro atributo lingüístico que não diz respeito ao sujeito e que não permite a ordenação que resulta no sentido. Da falta desse significante que, como um imã, sustenta um campo significante em torno de si, decorrem vários fenômenos, por exemplo, o esfacelamento da realidade.

Em vista disso, a forclusão refere-se não à ausência do significante que, como vimos, trata-se de um significante qualquer, mas, especificamente, à ausência da função de comando que lhe deveria ser atribuída. Segundo Antônio Teixeira, “a perda da realidade pelo psicótico resultaria então de sua recusa em aceitar a coesão arbitrária da realidade imposta pelo significante-mestre” (TEIXEIRA, 2000, p.63). A forclusão do Nome do pai e, conseqüentemente, a ausência da significação fálica, que depende do Nome do pai, são as condições estruturais da psicose.

O ensino de Lacan abordou inicialmente a psicose pelo viés da neurose, ou melhor, como uma patologia decorrente do que falhou na condução do sujeito a uma organização neurótica. Assim, a neurose constituiria a regra, e a psicose a exceção que a confirmaria. O mecanismo próprio à psicose, referido à ausência da função paterna, é identificado como afirmação universal da psicose, a partir da qual se pode constituir um conjunto das psicoses. Esse paradigma constitui uma referência negativa, pois tem como seu ponto positivo a neurose, e sua validade depende, portanto, do desencadeamento da crise psicótica.

Posteriormente, Lacan se empenha em estudar a estrutura da psicose a partir de um referencial próprio. No lugar do Nome do pai, o que amarra os registros é a obra, que cumpre uma função de suplência. Esse novo rumo foi sinalizado pelo estudo da obra literária de James Joyce.

3.6.1 Esquema L, Esquema R

Lacan elaborou alguns esquemas com o objetivo de formalizar suas teorias. Nossa atenção se volta, em especial, para o Esquema L, que ele construiu com a intenção de representar a psicose, no qual o Ideal do eu é representado a partir de sua ausência. Esperamos, com essa investigação – considerando que essa formalização se apoiou no Caso Schreber e na função do delírio para a estabilização do quadro psicótico – mostrar, em relação à sublimação, como o sujeito busca um modo de compensar o fracasso da função paterna. Desse modo, apesar dos riscos que a atividade sublimatória evoca, podemos compreender a relevância de algumas particularidades do processo que, às vezes, só têm importância do ponto de vista psíquico e terapêutico, como, por exemplo, a função da cópia para João.

O Esquema L e o Esquema R serão apresentados rapidamente por constituírem a base sobre a qual se formalizou o esquema que nos interessa. O Esquema L ou Z é um esquema lacaniano, bastante simples, que servirá de base para o Esquema R. Nessa representação, o (S) representa o sujeito e o (A) representa o Outro, lugar da ordem simbólica onde se localiza o Pai. O segmento $a \text{---} a'$ representa o eixo imaginário, onde (a) representa os objetos e (a') a imagem virtual que lhe corresponde. O Esquema L mostra a relação do sujeito com sua imagem e seus objetos, e a ordem simbólica no eixo oposto S---A.

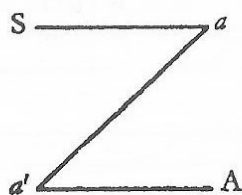


Figura 3 - Esquema L

No texto “De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose” (1958b), Lacan apresenta o princípio da estrutura subjetiva da neurose por meio da representação no Esquema R. Nesse esquema, temos a oportunidade de localizar os ideais quanto às funções que lhes competem na estrutura psíquica. As relações entre eu ideal e Ideal do eu (I) foram esquematizadas; o Ideal do eu é representado como correlato do Nome do pai (P), simétrico e oposto ao eu ideal (m). A representação imaginária (a — a’), tal como no Esquema L, será modificada nesse esquema. O eixo que lhe corresponde é aqui representado por (i — m), que traduz uma maior complexidade. Essa forma representativa traduz uma dessimetria que não se apresenta no Esquema L, onde uma mesma letra foi utilizada. Os termos “i e m” terão destinos diferentes: observando-se o esquema, constatamos que da posição (i) pode se direcionar ao termo fálico (ϕ), ou ir a (M). Da mesma forma, se considerarmos a posição (m) verificamos que se pode ir por um lado em direção ao termo fálico (ϕ), e por outro, em direção a I, lugar onde entra em relação com a função paterna. Miller considera que a representação dessimétrica do Esquema R transmite melhor essa diferença. Os vetores do Esquema L são também substituídos, no Esquema R, por zonas (MILLER, 1999, p.77).

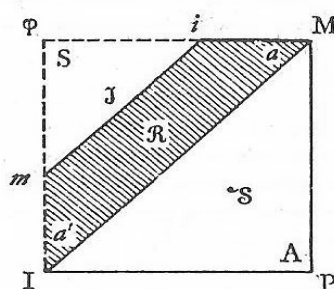


Figura 4 - Esquema R

O Esquema R é constituído por dois triângulos que representam o campo imaginário (m, i, φ) e o campo simbólico (I, M, P). Os triângulos estão posicionados de forma simétrica e oposta, de maneira que as duas hipotenusas dos triângulos situam-se paralelamente, compreendendo a faixa que se interpõe aos triângulos e que representa, por sua vez, a faixa da realidade. Os registros Real, Simbólico e Imaginário, cuja elaboração atravessa o ensino de Lacan desde as primeiras até as últimas formulações, apresentam-se sob as letras RSI. A relação entre a mãe, a criança e o objeto imaginário é representada pelo triângulo menor. Trata-se do triângulo imaginário do Esquema R, equivalente ao fundamento da lógica do desejo, constituída, inicialmente, por uma série de elementos imaginários. Observa-se que a relação entre a mãe e a criança, embora se trate de apenas duas pessoas, não equivale a uma relação dual, pois já comporta um terceiro elemento, presentificado pelo falo imaginário (Cf. LACAN, 1958b/1998).

O pai que eventualmente brinca, cuida e protege a criança não é percebido ainda como distinto da mãe. Ele se introduz de uma forma velada, como privador dela. Por isso é que se diz que ele é real, não sendo representado no triângulo imaginário. Os interesses da mãe refletem, na criança, uma falta, em relação à qual ela procura se situar, falta mobilizada pelo desconforto de saber-se incapaz de saturar a mãe. O falo é o termo pelo qual Lacan nomeia o objeto imaginário capaz de satisfazer a mãe e, portanto, de preencher a falta instaurada por seu desejo. A criança busca recuperar sua estabilidade, identificando-se ao falo.

Ela pretende ser o objeto que falta à mãe, e, assim procedendo, imagina que a mãe não precisa buscar o que lhe falta em outro lugar, podendo olhar exclusivamente para ela (Cf. LACAN, 1958b/1998). Do ponto de vista da subjetividade, a criança ainda não é vista como um sujeito, mas como o complemento da falta da mãe. Embora a criança esteja submergida no simbólico, algo tem de acontecer para que o imaginário, no qual ela está imersa, se articule ao simbólico (Cf. GARCIA-ROZA, 1991).

O segundo triângulo representa a dialética instaurada na relação mãe-criança-falo pela entrada do pai. O pai ocupa, no esquema, um pólo que atrai para si as linhas do desejo. A figura do pai vetoriza deslocamentos, desestabilizando a primeira triangulação mãe-criança-falo. O deslocamento diz respeito tanto à mãe quanto à criança. Dos dois vértices do triângulo imaginário, partirão as linhas em direção a dois novos pontos que constituirão os vértices do triângulo simbólico. No primeiro triângulo, nos dois lugares vagos, o da criança e o da mãe, cristalizarão “na organização psíquica, os vestígios sempre presentes desses lugares imaginários anteriores” (DOR, 1995, p.15). No lugar vago deixado pela mãe, constituir-se-á a imagem especular (*i*); no lugar vago deixado pela criança, terá lugar a representação imaginária dela mesma, seu eu (*moi*), (*m*), ou “eu ideal”. A mudança de posições possibilita, em termos do desejo, a passagem de “assujeitado ao desejo do outro”, para “sujeito desejante” (DOR, 1995, p.15).

Simetricamente oposta, a nova posição da criança, como alguma coisa do sujeito que ele deveria ser sob a instância do Ideal do eu (*I*), não pode advir sem a incidência simbólica do pai. Temos, nesse esquema, as posições relativas às funções dos ideais na estrutura subjetiva do sujeito. A translação do espaço imaginário ao simbólico resulta da circulação do objeto fálico. É o pai que, investido desse valor fálico, arremata o esquema como ponto de convergência das linhas. O Nome do pai é o significante que justifica incluir no vértice do triângulo simbólico a letra P, lugar de inscrição do falo simbólico (Φ) (Cf. DOR, 1995). O

sujeito advém primeiro no lugar de sua identificação primordial imaginária como o objeto de desejo da mãe (ϕ), que será substituído pelo Nome do pai. A partir disso, Lacan elabora o conceito de Metáfora Paterna, ou seja, é por um efeito de metáfora que o Nome do pai possibilita ao sujeito interpretar o desejo da mãe em termos de significação fálica. Entendendo o Esquema R como um sistema dinâmico, ele representa, também, a metáfora paterna.

3.6.2 Esquema I

Para representar o que ocorre na psicose, Lacan operou uma transformação do Esquema R. Construiu, a partir dele, o Esquema I, tendo em vista a psicose do juiz-presidente Daniel P. Schreber, razão pela qual é conhecido também como “Esquema Schreber”. A conformação do Esquema I representa a estrutura psíquica quando o significante do Nome do pai não se inscreve no lugar do Outro, ou seja, no ponto A do Esquema R.

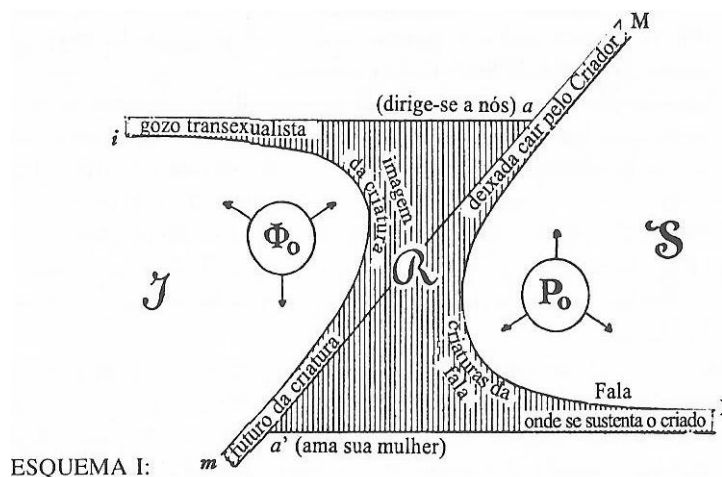


Figura 5 – Esquema I

Essa nova representação mostra que, quando o Nome do pai não ocupa sua posição no vértice do triângulo simbólico, seus efeitos se estendem também ao imaginário. O falo imaginário (ϕ), como objeto de identificação imaginária, não opera como mediador imaginário, situado como terceiro elemento entre a mãe e a criança, o que não permite

representar a relação imaginária na psicose pelos três vértices do triângulo. Em consequência disso, o sujeito acaba, muitas vezes, cativo da relação imediata com a mãe.

A figura do Esquema I, em função disso, apresenta-se radicalmente diferente, pois os dois vértices opostos e simétricos são abertos. Nesse caso, o sujeito jamais poderá advir como sujeito barrado pelo significante da castração (Φ). A mãe é instituída como Outro, o que significa, na teoria lacaniana, que a mãe psicotizante é aquela que está fora da lei ou aquela que faz sua própria lei. Ela está investida de uma função simbólica que não remete ao campo do Outro. A mãe do psicótico é depositária de uma lei de pura conveniência, ou seja, uma lei caprichosa que, por não estar referida à lei simbólica paterna, não pode ser autenticada.

Em 1966, Lacan acrescenta uma nota ao texto “De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose”, relacionando o Esquema R ao estudo topológico; o esquema, nessa referência, constitui um plano projetivo. O segmento ($i \rightarrow M$) metaforiza a sucessão de figuras do outro imaginário, nas relações de agressão erótica que se realizam na imagem especular i em M . O segmento oposto e simétrico, ou seja ($m \rightarrow I$), significa a identificação do eu desde sua forma especular até a identificação paterna do Ideal do eu, em I . Considerando esses dois segmentos e as duas hipotenusas dos triângulos maior e menor do Esquema R, temos a faixa da realidade que, na referida nota, Lacan faz equivaler a uma Banda de Moebius. A Banda de Moebius é obtida a partir da união dos dois lados da faixa da realidade, correspondentes aos segmentos ($i \rightarrow M$) e ($m \rightarrow I$), após uma torção de 180° em um dos lados da fita, de maneira que, ao percorrer a fita pela esquerda, sem que possamos definir precisamente a partir de que ponto, nos encontramos do lado direito, o mesmo ocorrendo com o lado de dentro e o lado de fora.²⁹ Observa-se que o campo da realidade está compreendido

²⁹ A Banda de Moebius consiste numa superfície unilateral, em que as duas faces se integram em uma única, com apenas uma borda; se a percorrermos, o faremos em sua totalidade, sem jamais alcançar a outra borda ou a outra face. É um recurso topológico que representa a realidade psíquica na neurose; ela representa um modo de entrelaçamento dos registros imaginário, real e simbólico, que permite passar de um registro ao outro sem interrupção.

entre os dois triângulos, ao mesmo tempo separando-os e unindo-os.

A passagem recíproca entre o registro simbólico e o imaginário só pode ser concebida pela estrutura da Banda de Moebius, que não se apresenta na psicose, já que, entre os segmentos que fecham o circuito existe uma falha, portanto, no Esquema I, a faixa da realidade não apresenta a configuração que lhe confere certa consistência e estabilidade. Jöel Dor recorre ao grafo do desejo, onde é possível estabelecer uma correspondência, ponto por ponto, entre os elementos de i e I , assim como entre os de m e M , para demonstrar que, na psicose, há uma ruptura entre m e M , em torno da qual vai se torcer a junção ($i \rightarrow I$). Desse modo, uma passagem contínua entre os registros é inviável. Em vez da faixa de Moebius, na psicose, vão se constituir duas hipérbolas, uma esquematizando a ausência do Nome do pai e, a outra, a ausência do falo imaginário (Cf. DOR, 1995). Essa configuração mostra a vulnerabilidade do sujeito quando se encontra diante do acaso.

A forclusão do Nome do pai pressupõe também a ausência do Ideal do eu, que não se constitui como a operação que insere a identificação imaginária no registro simbólico. O esquema da psicose é construído a partir do esquema da neurose, esquema inteiro, completo e bem estruturado, do qual o Esquema I constitui uma deformação. Nessa lógica, a fragilidade da psicose diante da neurose é evidenciada. O psicótico, devido à ausência do significante paterno, encontra-se submetido ao campo imaginário sem regulação e mediação simbólica, o que significa um problema relativo a um déficit, cujo desencadeamento é a prova. Considerando a sublimação na psicose, podemos suspeitar que os problemas surgiriam da estranheza e da exterioridade do psicótico ao campo simbólico. Segundo Lacan, o ponto da carência na personalidade do pai é que vem não só “exaurir o impulso instintivo como também prejudicar a dialética das sublimações” (LACAN, 1938/1984, p.61).

A imersão na linguagem é condição da existência humana, o encontro com o enigma faz um chamado ao Nome do pai em sua função de significação fálica, ou seja, o enigma

induz à construção de uma representação. Na psicose, devido à forclusão do Nome do pai, esse chamado é respondido com um vazio (φ°). O sujeito encontra-se impossibilitado de se servir da linguagem para dar sentido às experiências vividas. Quando procura dar sentido a alguma experiência, por não estar referido à lei simbólica, o que responde é o vazio a partir do qual o psicótico entraria numa crise. A partir disso, propomos pensar que o risco oferecido pela sublimação para um sujeito psicótico seria o equivalente ao risco do desencadeamento da psicose que, diante do chamado ao Nome do pai, ou seja, um apelo à linguagem como recurso significante, do qual se espera uma significação que velasse o real, o que responde é um furo.

Diante do encontro com o vazio da significação fálica, o sujeito pode construir um delírio, já que a construção possível só pode se basear num código próprio, sustentado na relação imaginária e especular. O delírio é, desde Freud, reconhecido como uma tentativa de cura. Diante do vazio da significação fálica (φ°), momento propriamente de crise, resta ao psicótico apelar para as construções imaginárias a seu alcance. Neste momento, um desdobramento de efeitos imaginários, desde os delírios persecutórios até a destruição própria ao campo da pura pulsão de morte, pode ter início.

Os fenômenos da psicose são expressões da singularidade do encontro do sujeito psicótico com a linguagem e confirmam sua posição de excluído desse campo. O psicótico é falado pelo Outro, mas não se reconhece como autor de suas idéias e pensamentos.

A configuração no Esquema I nos mostra a estabilização da psicose de Schreber suportada pelos elementos constitutivos de seu delírio. A estabilização do quadro psicótico, representada no Esquema I, é atribuída aos elementos do delírio que vêm ocupar os lugares vazios das identificações imaginária e simbólica. Schreber pôde, sob algumas condições, circunscrever o campo da realidade; essa circunscrição funcionou por um tempo, e a ênfase da estabilidade foi atribuída ao conteúdo delirante, que o levou à construção de uma metáfora delirante, isto é, uma versão psicótica da metáfora paterna da neurose.

O Esquema I sugere a idéia de que a ausência do Nome do pai pode ser compensada por uma outra coisa que venha a desempenhar sua função, ao mesmo tempo em que mostra a fragilidade do novo arranjo, pois a realidade sustentada na Banda de Moebius não encontra equivalente à altura no Esquema I. Nessa topologia, a estrutura da psicose pode ser remendada, mas a estabilidade depende do tempo, representado pela figura matemática da assíntota (retas paralelas que se encontram no infinito), sobre as quais o projeto psicótico deve apoiar sua conclusão.

O próprio Schreber mostrou o fracasso do arranjo que cumpriu, por um tempo, um importante papel em sua economia psíquica. Embora Lacan diga que o livro³⁰ “se confunde com a forma mais desenvolvida do delírio” (LACAN, 1958b/1998, p.565), o livro não foi considerado como elemento importante na estabilização provisória alcançada pelo presidente; apesar disso sabemos que esse livro não lhe era indiferente, pois Schreber tinha projetos e aspirações sobre ele. Ao considerarmos a escrita de um livro como uma forma de sublimação,³¹ diferente de um delírio, podemos perguntar quais as conseqüências da inserção do delírio nos domínios da sublimação.

Lacan comenta um artigo de Bernfeld, um analista da segunda geração, cujas fraquezas teóricas a respeito da sublimação ele considera instigantes para sua elaboração sobre o tema. Por exemplo, ele fala do incômodo desse autor com as referências freudianas ao valor ético, moral e cultural da sublimação. Segundo Lacan, esses critérios extra-psicológicos incomodam, merecem ser destacados e criticados, mas eles oferecem menos complicações do que se espera, pois Freud, em sua referência à glória, fama e dinheiro de que o artista gozaria,

³⁰ Comentamos sobre a atividade de escrita de Schreber no capítulo dois, item 4, desta dissertação, questão que retomamos, animados pela evolução de nossa pesquisa.

³¹ A questão da escrita remete ao Lacan da década de 1970, quando do estudo sobre James Joyce e sobre a função de suplência que a escrita desempenha para ele. A problemática da escrita se insere numa discussão sobre o conceito lacaniano de letra, considerando-se o registro do real. Nossa pesquisa, como já anunciamos, restringe-se às formulações da década de 1950, centrado na questão do significante e considerando especialmente os registros imaginário e simbólico.

faz com que observemos que o artista, ao operar no plano da sublimação, é beneficiado pelo reconhecimento cultural da forma de sublimação eleita (Cf. LACAN, 1960/1997, p.179). No entanto, o que deve ser considerado não são os benefícios secundários relativos à produção sublimatória, mas o fato de haver uma “função poética num consenso social em estado de estrutura” (LACAN, 1960/1997, p.180). Assim, Lacan diz que a sublimação é “criadora de certo número de formas”, entre as quais a arte não é a única, e que “devemos julgar essa sublimação enquanto criadora de valores, socialmente reconhecidos” (LACAN, 1960/1997, p.135).

As formas da sublimação correspondem a valores socialmente reconhecidos, e, nesse sentido, há um valor *a priori* do poeta, do artista ou do cientista, que está estabelecido e inserido na cultura, independente de quem são essas pessoas. Qualquer um que se dedique a uma dessas formas será beneficiado pelo reconhecimento social reservado a elas.

O interesse de Lacan, na análise do livro escrito por Schreber, entretanto, considerou apenas o conteúdo delirante. Distinguir entre livro e delírio nos permite compreender melhor a diferença entre ambas as formas e o desvio implicado na atividade de escrever o livro como forma de sublimação. Enquanto o delírio se endereça ao eixo imaginário e especular no qual se constitui, o livro, mesmo que possua o conteúdo delirante, está inserido na relação do eu com o Outro.

Valendo-nos do Esquema L, temos que, na psicose, há uma ruptura entre $S \rightarrow a$, e outra entre $a' \rightarrow A$. A mensagem, portanto, além de não ser reconhecida e autenticada em A, campo do Outro, não é reconhecida pelo sujeito como sua; ele admite que isso fala nele, o que atesta o rompimento concomitante entre $S \rightarrow a$, que deixa a comunicação inteiramente sob a influência do registro especular $a \rightarrow a'$ (Cf. DOR, 1995, p.23). A comunicação se realiza no eixo imaginário $a \rightarrow a'$, responsável pelas projeções e construções delirantes. Os significantes, não sendo referidos ao código, remetem a um significado qualquer, referido ao outro

especular de onde brotam as relações intensas de amor e ódio, que culminam no conteúdo delirante persecutório.

Desse modo, a linguagem na paranóia é um processo que circula apenas nos três primeiros pontos do Esquema L (S, a, a') sem alcançar o ponto A (Outro), no qual a mensagem poderia ser reconhecida e autenticada. Observa-se que os três pontos são os vértices do triângulo imaginário, localizável no Esquema R (DOR, 1995, p.23). Podemos também localizar nesses três primeiros pontos o delírio e, de acordo com o que foi exposto, localizar o livro, como forma de sublimação, em A, onde teria seu lugar garantido e reconhecido como pretendia o autor. Dessa forma, podemos perguntar se transformar o delírio em livro, como fez Schreber, equivaleria a “envelopar” o discurso delirante e o endereçar ao ponto A, campo do Outro, de modo a inseri-lo em uma forma cultural pela qual ele poderia ser reconhecido e autenticado.³²

A questão relativa a Schreber, observada por esse prisma, aponta para os aspectos “funcionais” da sublimação. (Cf. CARVALHO, 2003) A sublimação pode ser pensada como um campo onde o sujeito pudesse construir um arranjo que lhe permitisse compensar a carência paterna e alcançar uma estabilidade.

3.7 A *Obra-prima ignorada*

A partir de uma obra literária, pretendemos evocar outras possibilidades relacionadas ao campo da sublimação. A partir do exposto, interessa-nos considerar uma obra literária para tratar da questão da criação na psicose, considerando o fracasso do Ideal do eu em

³² No texto *De nossos antecedentes*, Lacan faz uma afirmação que pode ser pertinente à nossa discussão: “A fidelidade ao invólucro formal do sintoma, que é o verdadeiro traço clínico pelo qual tomávamos gosto, levou-nos ao limite em que ele se reverte em efeitos de criação.” Faz, em seguida, uma referência ao caso Aimée e à sua produção de textos literários (LACAN, 1998, p.70). O caso Aimée foi tema da tese de Lacan em 1932. Ela fez uma passagem ao ato, atacando uma atriz.

regular o eu ideal. O destino de João foi, felizmente, menos trágico, mas podemos, pela arte, vislumbrar as conseqüências possíveis de tal encontro e a dimensão e a importância da atividade da cópia como uma solução que permitiu, a João, se proteger, evitando evoluções trágicas tais como o desencadeamento da crise, a destruição de si e da obra.

A *Obra-prima ignorada*, romance que Balzac escreveu em 1831, atendendo ao pedido da revista literária *L'Artiste*, sob o título inicial de *Conte fantastique*, ganha força de testemunho para nossa análise. Tal obra pode ser considerada como um romance realístico. Cézanne se identificou tão intensamente a ela, que chegou a ter a certeza de que tinha sido ele a fonte de inspiração do autor, ignorando, inclusive, a anterioridade da obra ao seu próprio nascimento (Cf. COELHO, 2003).

O tema do escrito é a questão central da arte moderna, que se origina do rompimento com os paradigmas da representação vigentes na época. A história do romance constitui uma crítica à arte como reprodução e cópia idêntica ao modelo, como mera imitação. Por esses aspectos, *A obra-prima ignorada* é interpretada por muitos críticos como um trabalho que anuncia, com muita antecedência, um novo modo de fazer arte, constitutivo de um novo estilo, o modernismo (Cf. COELHO, 2003).

O livro é dividido em apenas dois capítulos. O primeiro capítulo relata os encontros entre três pintores e as discussões que entretinham sobre a arte. O mais velho deles, Frenhorfer, é um experiente profissional, respeitado e admirado, além de um grande amigo de Porbus, outro pintor reconhecido. O personagem Poussin é um artista jovem e promissor que, conhecendo a fama de Porbus e convivendo com ele, pretendia se aprimorar no ofício. Mas o acaso o levou primeiro ao encontro do velho. O diálogo entre os três constitui um discurso agradável sobre como dar vida à obra, fazê-la respirar, pulsar, animá-la pelo “sopro tépido da vida”, idéias cujo mentor é Frenhorfer. O segundo capítulo aborda a relação do velho Frenhorfer com sua obra-prima, a Catherine Lascaux que dá título ao capítulo.

Embora, ao iniciarmos a leitura do romance, tenhamos a impressão de estar lidando com uma linguagem metafórica, ao final da história, ficamos sabendo que o artista Frenhorfer busca exatamente o que o nome indica, sem nenhum recurso metafórico-metonímico, ou seja, uma obra-prima viva, sendo o adjetivo “viva” entendido ao pé da letra, cuja impossibilidade, quando deflagrada, leva o artista à loucura e à destruição de si e da obra.

Frenhorfer critica os dois artistas, acusando-os de meros copiadores: “Copiando a natureza imaginam-se pintores e estão crentes que roubaram o segredo de Deus!” (BALZAC, 2003, p.18). Comparando a pintura à poesia, ele acrescenta: “Para tornar-se um bom poeta não basta conhecer a fundo a sintaxe e observar as regras da linguagem!” (BALZAC, 2003, p.18). O velho, ao reconhecer que o quadro em que Porbus retrata uma santa muito lhe agrada, faz, entretanto, uma crítica ao pintor por ele não conseguir capturar a vida:

... eu nunca diria que esse belo corpo mostra-se animado pelo sopro tépido da vida. (...) não corre sangue sob sua pele de marfim, a vida não preenche com seu rosado purpúreo as veias fibrilas (...) a vida e a morte se enfrentam por toda parte; aqui há uma mulher, ali uma estátua e lá, um cadáver. Sua criação está incompleta (BALZAC, 2003, p.19).

O bom discípulo Poussin reconhece que a natureza resiste em se fazer representar, que ela não se curva docilmente aos esforços do artista, e lamenta: “O problema é que, para nossa desgraça, há efeitos verdadeiros na natureza que não se mostram verossímeis na tela.” (BALZAC, 2003, p.21). O velho não parece se convencer desse limite e, referindo-se aos quadros pintados por Poussin e Porbus, diz:

Vocês fazem para essas suas mulheres, belos vestidos de carne, belos drapeados de cabelos, mas onde está o sangue que engendra a calma ou a paixão e provoca efeitos singulares? (...) Que falta? Um nada, mas esse nada é tudo. Vocês dominam a aparência da vida, mas não expressam a transbordante abundância de vida, esse *je ne sais quoi* que talvez seja a alma e que paira nebulosamente sobre o envelope de carne... (BALZAC, 2003, p. 23-24).

A mulher é o tema sobre o qual discorre o velho artista:

... nunca consegui encontrar, até hoje, uma mulher irretocável, um corpo cujos contornos sejam de uma beleza perfeita (...) Mas, onde vive essa Vênus dos antigos, tão procurada e da qual encontramos apenas alguns fragmentos esparsos? Para poder ver por um instante apenas, uma única vez, a natureza divina completa, ideal enfim, eu daria toda minha riqueza! Iria até o limbo para encontrá-la, essa beleza celestial! Como Orfeu, eu desceria aos infernos da arte para de lá trazer a vida. (BALZAC, 2003, p.35).

Atacando todos os recursos artísticos, identificando neles o que têm de ilusório e, assim, recusando-os, Frenhorfer quer esse *je ne sais quoi*, não apenas o contorno. Os contornos são falsos, os limites entre a forma e o fundo são ilusórios. Ele quer capturar a vida em si. O que se consegue representar são apenas os efeitos, como nos diz ele: “Os efeitos! Os efeitos são os acidentes da vida, não a vida em si!” (BALZAC, 2003, p.21).

Para além de apresentar uma proposta artística coerente com a arte moderna, lembrando que o romance foi escrito em 1831, a história acompanha o trabalho de Frenhorfer durante ininterruptos 10 anos dedicados a uma única tela, sua obra-prima. Nesta, ele almeja produzir uma mulher, a mais perfeita e inconfundível que pudesse existir, anseia fazê-la sair andando e respirando como se estivesse viva. Catherine Lascaux é o nome pelo qual Frenhorfer chama sua tela. Frenhorfer nunca permitiu que alguém a visse, protegendo-a do olhar alheio. Os amigos, que eram encantados com as obras consideradas menores e despreziosas pelo próprio mestre, transbordavam de ansiedade para ver a tão anunciada obra-prima.

Poussin, o jovem pintor que acreditava namorar a mulher mais perfeita existente sobre a face da terra, Gillete, título do primeiro capítulo, leva sua namorada à presença do mestre para que este possa conferir se a sua Catherine era superior à Gillete. O encontro foi tenso e o debate desvela a mulher em sua posição de objeto. Gillete que, por amor a Poussin, se submete ao escrutínio do mestre, percebe que, depois disso, seu amor estava perdido. Sua condição velada de objeto, causa do desejo de um homem, é aí colocada na mais crua condição de objeto.

Poussin, por sua vez, vivencia um grande conflito, vacilando entre o amor por Gillete e a paixão pela arte, dúvida que manifesta sua divisão subjetiva, ao passo que Frenhorfer, inteiramente imerso na idéia da perfeição, se pergunta se, em sua tela, ele tinha alcançado a perfeição. Ele faz ainda um plano de sair pelo mundo em busca da mulher perfeita, para compará-la com a sua “tela-mulher”, projeto que abandona diante da insistência dos amigos.

Finalmente, Frenhorfer é convencido a mostrar sua obra-prima, e os amigos, estupefatos, não vêem o que o artista vê. Admirados, eles não escondem a decepção diante da tão prometida obra-prima. O esforço de Frenhorfer, orientado por sua proposta de dar vida a Catherine Lascaux, resultou numa imagem desfigurada: “uma muralha de pintura” na qual só se reconhece os pés³³ (BALZAC, 2003, p.53).

Diante da reação dos amigos, o velho não sabe mais se está diante da perfeição da mulher ou de um nada, mas imediatamente, o mestre, que havia poucos minutos se beneficiava da dúvida, é precipitado na certeza de ter encontrado a perfeição. Nesse momento, ele manifesta seu delírio: “Vocês não esperavam tanta perfeição! Estão diante de uma mulher e ficam procurando um quadro. Ela está respirando, eu sei! Sua carne palpita. Esperem, ela vai levantar-se.” (BALZAC, 2003, p.52).

O que é o tudo para ele não passa de um nada aos olhos dos amigos. A obra-prima se transmuta, de uma tela que poderia expressar ou representar a mulher, na própria mulher de “carne e osso”, coerente com o plano individual de arte do velho. Não há distinção entre o que se expressa na tela e a mulher na sua “inexistência” da realidade. Assim se expressa o narrador: “Aqui...acaba a arte deste mundo.” (BALZAC, 2003, p.55).

Em vista disso, lembramos o que Lacan disse a respeito do amor: “O *Ich ideal*,

³³ É interessante observar que novamente os pés se apresentam aqui como objeto. Os outros dois pintores são atraídos pelos pés: “...aquele era um pé delicioso, vivo! Ficaram petrificados de admiração diante daquele fragmento que escapara de uma incrível, lenta e progressiva destruição.” (BALZAC, 2003, p.53). Observamos também a presença dos pés como objeto de desejo na Gradiva de Jensen.

enquanto falante pode vir situar-se no mundo dos objetos no nível do *Ideal ich*.” (LACAN, 1954/1986, p.166), ou seja, o eu ideal pode vir no lugar do Ideal do eu, o que faz dessa coincidência uma experiência enlouquecedora para qualquer sujeito.³⁴ Não é mais possível a Frenhorfer diferenciar a arte da realidade. Afirmamos que Frenhorfer é um psicótico e isso é, deliberadamente, considerado pelo autor e expresso na clareza com que o delírio do velho pintor é manifesto. Inicialmente, ele interpreta persecutoriamente o desprezo dos amigos por sua obra-prima, considerando-o como uma estratégia para enganá-lo e roubar-lhe a perfeição.

Se no Esquema R a faixa da realidade é delimitada pelos dois triângulos, na psicose a realidade é desfacelada por não apresentar a organização imaginária redimensionada pelo registro simbólico, mostrando que o Ideal do eu não exerce nenhuma função. Neste ponto, o sujeito imerge em sua loucura, à qual põe fim dando cabo da obra e de si, destruindo e reduzindo o tudo ao nada. O que se apresenta como um projeto de dar vida à obra é levado às últimas conseqüências, revelando uma força de vida que é também de morte.

“Não há ‘A mulher’”, dirá Lacan (1973/1985, p.98). Ao fazer essa afirmação, ele nos permite perceber que “A mulher” habita o campo do real, o qual não pode ser totalmente apreendido, nem mesmo pela arte, como pretendia Frenhorfer. A obra-prima pode ser lida como um dos nomes de “A mulher”. Uma mulher opera como causa de desejo que anima o sujeito na busca do objeto. De “A mulher”, a arte só pode apreender os cabelos, os drapeados dos vestidos, que, como bem diz o artista, não passam de efeitos. A mulher escapa à simbolização. Ela está no lugar da Coisa.³⁵

A arte pode nos ensinar sobre a sublimação na psicose, em especial, demonstrando os riscos que João experimentalmente soube evitar.

³⁴ Trataremos esse assunto, pormenorizadamente, no capítulo 4, item 2, ao tratar do tema “amor cortês”.

³⁵ Retomaremos a noção de Coisa em sua relação com a sublimação, no próximo capítulo.

O que ocupa o lugar do Ideal, no Esquema I do texto “De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose” (1958b), opera como promessa, adiando e afastando o encontro com o objeto de desejo. Uma promessa de encontro, sempre adiada “assintoticamente”, sustentada no desejo de encontrar a suposta perfeição, por muitos anos, é o que vem, muitas vezes, compensar a ausência desse mediador. A saída para Frenhorfer, talvez, já estivesse anunciada pelo próprio artista: “Trabalho há dez anos nessa tela, meu rapaz. Mas que são dez anos quando se trata de lutar com a natureza?” (BALZAC, 2003, p.35). Continuar sua busca pela perfeição e pelo encontro com “A mulher”, como impossível, evitaria o desastre deflagrado pela certeza de tê-la encontrado. A dúvida sobre se teria conseguido produzir na tela a mulher perfeita poderia sustentar seu trabalho artístico por muitos anos ainda.

Os amigos, ao pouparem-no de percorrer o mundo para se certificar, de fato, se haveria a mulher perfeita, anularam o efeito do adiamento, do afastamento do objeto original que essa viagem poderia ter. Inicia a construção de um delírio que não se sustenta e acaba por imergir no vazio.

Nesse caso, confirma-se a inoperância da mediação simbólica, a partir da qual o próprio campo imaginário e simbólico se organiza em torno da realidade. A passagem do desejo ao plano simbólico não se efetivou pela identificação do Ideal do eu. A arte de Frenhorfer é guiada e motivada pelo desejo de capturar o objeto idealizado e fixo. Essa situação se desenrola no nível da relação do sujeito consigo próprio, em que o outro não é reconhecido em sua alteridade. Catherine Lascaux é o objeto insubstituível e irrevogável, a imagem especular de si mesmo.

O amor cortês é o paradigma lacaniano da sublimação, a forma poética que revela a dama em sua função de causa. Nesse contexto, Orlando Cruxên faz uma referência à dama como causa do trabalho artístico, que aponta o lugar de Catherine Lascaux para Frenhorfer na

obra de Balzac. Lugar que pode aspirar o sujeito, quando este não encontra meios para salvaguardar uma distância do vazio, para além do qual o sujeito pode ser consumido.

A dama sempre inacessível do amor cortês vela uma verdade situável no intolerável encontro hipotético com o objeto último do desejo. O bem buscado, caso fosse encontrado, revelaria uma face hedionda da cavidade ou vazio centrífugo que aspiraria o sujeito. O trabalho humano pode senão bordejar o furo. (CRUXÉN, 2004, p.40).

Essa obra literária evidencia alguns aspectos da investigação sobre a sublimação que efetuamos até o momento, e antecipa alguns outros pontos das formulações lacanianas sobre a sublimação da década de 1960, em *O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise* (1959-1960/1997). Frenhorfer, crédulo de que a natureza pode ser vista nua, empreende uma busca da Coisa, mas esta, como o sol, não se permite ver sem proteção, a não ser ao preço da cegueira. O velho artista insiste, decididamente, em apreender esse *je ne sais quoi*. É inevitável a semelhança entre essa expressão francesa e a Coisa, termo freudiano que Lacan coloca como inatingível no centro da arte. A aproximação de Frenhorfer da Coisa não preserva mais uma distância que lhe permitisse se beneficiar de sua presença sem se cegar na incandescência de *das Ding*.

Capítulo 4

INTRODUÇÃO AO CONCEITO DE SUBLIMAÇÃO EM LACAN

Nos anos 1950, marcados pela tese lacaniana do “inconsciente estruturado como uma linguagem”, a primazia do significante é o foco das abordagens do fenômeno artístico. Em *O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise (1959-1960/1997)*, o interesse de Lacan se desloca de modo decisivo e ele trata a arte em sua relação fundamental com o real.

O conceito de sublimação, forjado por Freud, é considerado por Lacan como um “ponto problemático” (LACAN, 1960/1997, p.111), “a outra face da exploração que Freud efetua como pioneiro das raízes do sentimento ético, na medida em que este se impõe sob a forma de interdições, de consciência moral”, ponto em que “apenas os mais audaciosos ousaram tocar e, ainda por cima, não sem manifestar a insatisfação, a sede em que as formulações de Freud os deixaram” (LACAN, 1960/1997, p.115).

Michel Silvestre (1992) ressalta que o mínimo que se pode esperar de um termo psicanalítico, para que aceda à condição de conceito, é que ele faça laço com o resto da teoria e não se constitua como um emprego duplo de algum conceito já existente. Esse esforço é intrínseco às elaborações lacanianas sobre a sublimação, que ocuparam os seminários de 1959/1960, nos quais o autor se dedica ao tema da ética e da sublimação.

4.1 *Das Ding*

As noções de objeto e de *das Ding* são relevantes para a compreensão da perspectiva teórica lacaniana da sublimação.

Afastando-se da filosofia, Freud propõe o termo representação-objeto, em substituição a “representação de objeto”. Essa nomenclatura, eleita por Freud, denota que não existe, contrariamente ao que a filosofia da representação declarava, duas séries

correspondentes, sendo uma a dos objetos e outra a dos nomes. O objeto, ao se constituir como tal, já se constituiria também como representação. Não existe um objeto ou uma representação que, como entidades isoladas, precedam a representação-objeto. Para a filosofia clássica, sujeito e objeto são antinômicos. O objeto é o externo, fora do sujeito, sem nenhuma ambigüidade. O termo representação-objeto, escolhido por Freud, problematiza essa questão. O objeto vincula-se ao sujeito, comprometendo a distinção entre os dois. O objeto freudiano está em relação com *das Ding*, mas não se confunde com esta, assim como se apresenta também em relação com o sujeito (Cf. FRANÇA NETO, 1998, p.85). Os pós-freudianos, por sua vez, estabelecem uma suposta harmonia entre o desejo e o objeto.

Acusando os pós-freudianos de produzirem uma distorção teórica, ao tomarem o objeto e o desejo em uma relação de equivalência e pressuporem a existência de um objeto que animaria e alimentaria o desejo, Lacan, em *O Seminário, livro 4: a relação de objeto* (1956-1957/1995), confronta-os nesse ponto polêmico, que diz respeito à relação de objeto e à ética da adaptação que advém dessa concepção.

No livro *Os três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), Freud designa o seio materno como o objeto imaginário perdido e por isso desejado. O predicativo “perdido”, atribuído ao objeto em Freud, merece consideração, pois implica um paradoxo: “Encontrar o objeto sexual é, em suma, reencontrá-lo.” (FREUD, 1905/1996, p.229). Freud nos ofereceu, no texto sobre o narcisismo, a teoria sobre os fundamentos narcísicos do objeto, sobre sua inserção no registro imaginário. O objeto empírico, que captura o desejo, constitui-se como uma ilusão. Assim que é apreendido, evidencia-se como um engano, dando ao sujeito a convicção de que não é disso que se trata. Concluímos que o “achado” não é da mesma natureza do que foi “perdido”, e que um objeto nunca responde à falta do Outro.

Lacan faz uma leitura do objeto perdido freudiano, considerando não o tempo cronológico, mas o tempo lógico da criação do objeto. Objeto que, ao ser encontrado, instaura

esse instante como sendo um reencontro, atribuindo ao objeto o estatuto de perdido. O objeto ganha esse estatuto só depois, *a posteriori*, ou seja, após ter sido reencontrado. A idéia de um objeto perdido associa o desejo à busca da reedição de uma experiência, na qual se supõe que o objeto tivesse sido possuído; a falta torna-se uma referência do fracasso da busca, o que não passa de uma interpretação neurótica, para tentar falar do objeto como impossibilidade.

Das Ding, a Coisa, é uma noção que Lacan recupera do texto freudiano “Projeto para uma psicologia científica” (1895). Nesse trabalho, Freud está tentando descrever, em termos neurológicos, o aparelho psíquico e seus princípios. A função primária do sistema nervoso é descrita como o princípio da inércia, cuja tendência primordial é se livrar de qualquer excitação por meio de uma ação que descarregue energia segundo o modelo do arco-reflexo. A necessidade de se pensar um outro princípio é imposta logo de início, pois a complexidade do aparelho – que recebe estímulos não apenas do mundo externo como também estímulos endógenos, para os quais a fome e a sexualidade são os melhores exemplos – exige ações específicas para sua descarga. Essas ações, para que sejam executadas, exigem a suspensão da descarga e a tolerância ao acúmulo de energia, até que se alcancem algumas condições para a descarga. Cabe ao aparelho identificar se o objeto relativo à vivência de satisfação encontra-se na realidade, ou se encontra-se apenas na memória, antes que possa efetuar a descarga. Freud supõe uma situação em que o desejo é despertado diante de uma percepção que não corresponde a ele integralmente, mas apenas em parte. Considera que o desejo se relaciona com os neurônios a+b e a percepção se relaciona aos neurônios a+c. Decompondo o complexo perceptivo em dois componentes, temos a parte constante e incompreendida “a”, a Coisa (*Das Ding*), e a parte variável, atributo ou predicado “b” (Cf. FREUD, 1895/1996, p. 439). Os atributos mudam, mas há uma pequena coisa que está sempre lá e dá origem à atividade do pensamento. As percepções (atributos e predicados), a parte cambiante, “despertam interesse devido a sua possível conexão com o objeto desejado” (FREUD,

1895/1996, p. 421). Desse estudo freudiano, Lacan destacou e evidenciou a falta concernente ao objeto psicanalítico como operador dos processos psíquicos: *das Ding*.

Entre o objeto e *das Ding* há uma hiância intransponível: “Esse objeto, precisamente, não é a Coisa, na medida em que ela está no âmago da economia libidinal.” (LACAN, 1960/1997, p.140). A primeira relação que constitui o aparelho psíquico se efetiva por meios significantes, na tentativa de recuperar o que é da ordem de um furo, de um vazio no real. A organização significante domina o aparelho psíquico, mas não há nada entre a rede significante e a constituição do espaço central como o campo de *das Ding* (LACAN, 1960/1997, p.149). *Das Ding* é do campo do real, é “o que do real, (...) tanto o real que é o do sujeito, quanto o real com o qual ele lida como lhe sendo exterior – o que, do real primordial, (...) padece do significante” (LACAN, 1960/1997, p.148).

Fora do registro simbólico e imaginário é que Lacan busca o campo de *das Ding* como o interior do “real derradeiro da organização psíquica”, que tem relação com o *Real-ich*, mencionado no texto sobre o narcisismo, de Freud. *Das Ding* é o interior de um real hipotético de onde, entretanto, se encontra excluído (Cf. LACAN, 1960/1997, p.128).

Essa é uma noção importante nas formulações lacanianas sobre a sublimação que se aproxima do conceito de objeto a. Marco Antônio Coutinho (2002) ressalta que, desses dois operadores da clínica laciana, *das Ding* e objeto a, uma importante distinção veio a ser introduzida no que diz respeito à possibilidade de diferenciar o objeto perdido da espécie humana e o objeto perdido da história de cada sujeito. O objeto perdido da história de cada sujeito, objeto a, pode ser re-encontrado nos sucessivos substitutos que o sujeito organiza para si, em seus deslocamentos simbólicos e investimentos libidinais imaginários. Mas, nesses reencontros, por trás dos objetos privilegiados de seu desejo, o sujeito irá se deparar de forma inarredável com a Coisa perdida da espécie-humana. Isso significa que se trata sempre, nos reencontros com o objeto, da repetição de um “encontro faltoso com o real”, maneira pela

qual Lacan define a função da *tiquê*, que vigora por trás do *autômaton* da cadeia simbólica (COUTINHO, 2002, p. 142). Coutinho distingue história de pré-história, o que na linguagem freudiana corresponde à filogênese e à ontogênese. Essa diferenciação, aplicada no contexto da relação de objeto, é aquela que se faz entre *das Ding* e o objeto materno.

4.2 Amor Cortês

Vamos partir da metapsicologia do amor para inserir no contexto da psicanálise a forma literária do amor cortês surgida na Alemanha, no fim do século XI, prolongando-se pelo século XII e indo até o início do XIII.

Lacan concorda com a sabedoria popular que remete a paixão à loucura, lembrando que o amor é uma manifestação que aproxima os normais dos loucos, sendo talvez, por isso, uma experiência tão desejada quanto temida pelos neuróticos (Cf. LACAN, 1954).

No amor, é seu próprio eu que se ama, seu eu realizado na imagem do outro. Para Lacan:

A relação imaginária primordial dá o quadro fundamental de todo erotismo possível. É uma condição à qual deverá ser submetido o objeto de Eros enquanto tal. A relação objetual deve se submeter sempre ao quadro narcísico e inscrever-se nele. Ela o transcende certamente, mas de uma maneira impossível de realizar no plano imaginário. É o que faz para todo sujeito a necessidade do que chamarei amor. (LACAN, 1954/1986, p.202).

O amor faz coincidir o registro simbólico com o registro imaginário e, nesse momento, produz-se uma confusão em que não há mais regulação do aparelho. Essa confusão é fundamentalmente mortal, e o amor é, por isso, “uma forma de suicídio” (LACAN, 1954/1986, p.175).

Em *O mal-estar na civilização* (1930), encontramos um comentário de Freud que nos interessa nesse contexto. Ele nos diz que o amor é um poderoso recurso para enfrentar o desamparo e compensar as agruras da vida, é uma considerável fonte de felicidade, mas deixa o amante numa posição muito vulnerável. Freud indica um mecanismo, diretamente ligado à relação amorosa, que se constitui como um derivado dela, por um sutil deslocamento. Várias manifestações do “amor inibido em sua finalidade” (FREUD, 1930/1996, p.107) podem ser encontradas em nosso meio. O exemplo dado por Freud pauta-se na substituição do amor intenso e exclusivo dedicado a um homem ou a uma mulher, pelo amor à humanidade, enfraquecido e diluído. Ele enfatiza que no amor à humanidade não se desiste do amor, ele não é recalcado, mas a busca da satisfação pulsional desvia-se do objeto imediato, indicando que se trata de uma estratégia sublimatória. Alguns termos aplicados à definição de sublimação estão empregados neste trecho:

Essas pessoas se tornam independentes da aquiescência de seu objeto, deslocando o que mais valorizam do ser amado para o amar, protegem-se contra a perda do objeto, voltando seu amor, não para objetos isolados, mas para todos os homens, e, do mesmo modo, evitam as incertezas e as decepções do amor genital, desviando-se de seus objetivos sexuais e transformando o instinto num impulso com finalidade inibida. (FREUD, 1930/1996, p.107).

No deslocamento para a poesia, alguns mecanismos parecem coincidir com essas indicações de Freud. O amor deslocado do objeto, “imparcialmente suspenso, constante e afetuoso”, que dispensa a semelhança externa com as “tempestuosas agitações do amor genital” (FREUD, 1930/1996, p.108), são representações que equivalem, também, à modalidade literária que foi concebida como o amor cortês. A intensidade do amor é dissolvida nos versos que se animam e ganham feição de homenagem. Trata-se, na poesia do amor cortês, da passagem do objeto imaginário do amor à função simbólica, mudança de registro que muda a relação com o objeto, de modo que “nunca se fala tanto nos termos mais

crus do amor do que quando a pessoa é transformada numa função simbólica” (LACAN, 1960/1997, p.186).

Por esses aspectos, o amor cortês é um belo exemplo do deslocamento pulsional decorrente da mudança do objeto e do alvo da pulsão. O amor cortês se vale de um mecanismo em que o amor único, exclusivo e proibido pode se manifestar no amor pela dama, expresso nos versos; dama que, na verdade, é apenas uma musa inspiradora. Lacan atenta para o fato de que a dama, nessa posição, cumpre uma função, não coincidindo mais com seu lugar de objeto no eixo especular, enlouquecedor e mortífero, lugar destinado a Catherine Lascaux na obra de Balzac. A dama, à qual se endereçam os versos do amor cortês, apresenta traços idealizados, pertinentes a qualquer mulher, caracteres despersonalizados que levaram os autores a perceberem que os vários versos pareciam se dirigir à mesma mulher: “Todos parecem louvar uma mesma pessoa.” (LACAN, 1960/1997, p.158).

Não há possibilidade de cantar a dama em sua posição poética, sem o pressuposto de uma barreira que a cerque e a isole. O objeto feminino “se introduz pela porta mui singular da privação, da inacessibilidade” (LACAN, 1960/1997, p.185), e é a esse objeto que o trovador dedica, em versos, o seu amor. A poesia do amor cortês é geralmente inspirada no amor por uma dama interdita, seja por pertencer a uma classe social superior a do trovador, ou por ser comprometida.

As estratégias indicadas até aqui aproximam o exemplo lacaniano de sublimação da compreensão freudiana, mas Lacan aponta um aspecto da sublimação que consiste em uma novidade. Supondo que a dama, ao se identificar aos versos do amante, se oferecesse como objeto de seu desejo, acreditando-se amada e desejada, do ponto de vista do amor cortês, seria plenamente justificado que ela fosse surpreendida com a recusa do poeta. A dama não é ali a imagem de uma mulher e muito menos o que se fala dela, por não estar nesses lugares

concebidos para ela pelo indivíduo e pela sociedade. Ela ocupa um outro lugar, lugar nenhum, um objeto feminino esvaziado de toda a substância real (Cf. LACAN, 1960/1997, p.186).

O amor cortês coloca em evidência a exaltação do ideal, portanto, sua face profundamente narcísica. Mas, cabe perguntarmos aqui de que função do espelho se trata. Essa é também a pergunta de Lacan para a qual ele dá a seguinte resposta: “É um espelho para além do qual é apenas por acidente que se projeta o ideal do sujeito.” (LACAN, 1960/1997, p.189). Além disso, “entre o objeto, tal como é estruturado pela relação narcísica, e *das Ding* há uma diferença, e é justamente na vertente dessa diferença que se situa, para nós, o problema da sublimação” (LACAN, 1960/1997, p.124). O objeto pode ser reencontrado no âmbito do amor imaginário, do amor exclusivo e imediato ao outro, mas pode também ser deslocado para os substitutos simbólicos idealizados, que respondem pelos ideais da família, da sociedade, tal como nos exemplos freudianos do amor à humanidade, aos animais e às plantas. O objeto pode, ainda, ser “elevado à dignidade da coisa” (LACAN, 1960/1997, p.140), e esta é a novidade do ensino de Lacan quanto à sublimação. Nesse sentido, o objeto da sublimação não seria imaginário nem simbólico propriamente; seria apenas por acidente que se projetaria o ideal do sujeito: o objeto apresentaria sua dimensão de coisa nenhuma, de inutilidade; ele estaria ali como índice da inexistência do objeto adequado à pulsão. Nesse caso, o objeto está tão próximo do real quanto se pode estar, assim como se constitui tão pouco imaginário e simbólico quanto se pode ser.

A substituição do objeto imediato do desejo – objeto suportado, na imagem, por uma gama maior de objetos oferecidos pelo simbólico, sustentados no ideal – pela ordem da linguagem é a estratégia freudiana que aponta para o apaziguamento da pulsão, guiado pelo princípio do prazer, que, ao deixar o registro exclusivo e mortífero da relação com o outro, ascende a uma dimensão na qual é possível a satisfação pulsional de forma menos destrutiva. Os efeitos da sublimação freudiana, para o sujeito, são avaliados positivamente, apesar do

reconhecimento já indicado por Freud, em *O Ego e o Id* (1923), quando diz que o eu, ao se identificar com o objeto, processo inerente a toda sublimação, trabalha contra os interesses de Eros – contra Eros e a favor da pulsão oposta – o que, em se tratando de um supereu muito severo, implica riscos, na medida em que aumenta seu poder.

Lacan observa, entretanto, uma outra manobra, que consiste em se valer desses registros como dimensões humanas inevitáveis, para ressaltar algo mais além, que mobiliza toda a ação do homem, mas que se encontra fora do registro humano, mobilizando o desejo. Vimos como Frenhofer recusava esses efeitos da ordem do imaginário e simbólico como enganadores e investia na busca de um algo mais além, indizível, o *je ne sais quoi* em torno do qual sua arte se desenvolvia, mas com a qual acabou por se misturar. Desse modo, operar nos registros simbólico e imaginário é acidental e inevitável, na medida em que essas dimensões são inerentes a qualquer manifestação humana como única forma de aproximação do real. A sublimação exalta a dimensão do real, levando o objeto ao limite dos registros no qual ele se concebe, elevando-o, pela desfiguração e deslocamento do lugar que lhe é pré-concebido, à proximidade do real. Nesse sentido, na opinião de Bernard Baas, “a sublimação diz respeito a alguma coisa que está situada, topologicamente, além da ordem simbólico-associativa, imposta pelo recalque, isto é, além da cadeia significante onde se articula o desejo” (BAAS, 2001, p.125).

O caráter narcísico da sublimação se reduz ao que, do narcisismo, não se pode prescindir, já que ele participa da organização da inacessibilidade do objeto (LACAN, 1960/1997, p.188): “A sublimação remete ao objeto como inseparável das elaborações imaginárias e, muito especialmente, culturais.” (LACAN, 1960/1997, p.125). É na função imaginária, a propósito de sua articulação com o simbólico, pela fantasia, que o desejo se apóia.

O papel do espelho na sublimação é designado como “conduta do rodeio”, ou seja, sua potencialidade de se organizar em torno do vazio. Um rodeio que se organiza para fazer com que o âmbito de *das Ding* apareça como tal. O objeto imaginário ou narcísico e *das Ding* não são, em absoluto, a mesma coisa (LACAN, 1960/1997, p.134).

Lacan aborda a sublimação a partir da relação do homem com algo primordial, a partir do apego ao objeto fundamental e arcaico, referido ao campo de *das Ding*. Recorrendo ao latim, etimologicamente “Coisa”, *das Ding*, tem origem comum com “causa”, o que aponta bem sua função: a Coisa é causa de desejo. Ela está além de qualquer articulação significativa, e qualquer tentativa discursiva de dar consistência a essa falta, tem como resultado a construção de um mito. O mito é o exercício de tentar dar uma figura à Coisa, favorecendo o equívoco de se pensar que, por trás da imagem, algo se apresenta. Vive-se a ilusão de que, para além da imagem, seria possível encontrar uma experiência que atribuísse consistência a uma outra, originária. Lacan insiste que, por trás da imagem, não há absolutamente nada. As primeiras relações psíquicas são sustentadas pelas representações significantes, mas, entre estas e a Coisa como lugar central, não há nada.

4.3 A dignidade do objeto

Alguns exemplos são utilizados por Lacan para transmitir e esclarecer a sucinta definição de sublimação: “elevar o objeto à dignidade da coisa” (LACAN, 1960/1997, p.140). Algo deve acontecer, no nível da relação do desejo com o objeto, para que o objeto possa ser inventado numa função especial. A questão da dignidade do objeto é exemplificada pela coleção de caixas de fósforos de um amigo, que constitui uma modalidade inocente da “revelação da Coisa para além do objeto”; um exemplo corriqueiro de sublimação no qual a forma “graciosa” e “satisfatória do ponto de vista ornamental” é evidente, mas não o essencial. A coleção de caixas de fósforos, dispostas em uma forma singular, mostra como um

objeto pode adquirir a dignidade da Coisa. A caixa de fósforos como tal é ignorada, sua utilidade é desprezada, ela se apresenta em seu “caráter gratuito, proliferante e supérfluo, quase absurdo” (LACAN, 1960/1997, p.141). A dignidade do objeto se revela quando este se apresenta como um objeto novo. Não é possível utilizar esse objeto em seu papel habitual, reafirmado pela imagem e idéia que compartilhamos de uma simples caixa de fósforos. Ela não responde ao mais singelo desejo a ela vinculado, o de acender uma lareira, por exemplo. A caixa mostra o engano, ela afirma sua existência como objeto em outro lugar, lugar vazio, pois não serve para nada, não se ajusta a nada do desejo que a tenha como alvo. A caixinha subverte as expectativas, na medida em que se apresenta em sua nulidade, não tendo nada a oferecer. Ela não é o que sua imagem sugere ser, nem o que se concebeu enquanto símbolo de uma caixa de fósforos; ela é outra coisa, que se aproxima tanto quanto possível do campo de *das Ding*, como impossível. A caixa de fósforos não é o real porque este não se representa; assim, ela é o objeto em sua dignidade de Coisa. Sua dignidade está, exatamente, naquilo que o objeto apresenta de vazio em si mesmo, evocando, entretanto, um aspecto erótico. Lacan chama atenção para a disposição em que as caixinhas são colocadas: encaixadas umas nas outras, elas detêm um “poder copulatório”, ou um “caráter proliferante” (LACAN, 1960/1997, p.141-144).

Um exemplo semelhante pode ser encontrado na transformação de um urinol em obra de arte pela famosa escultura no *ready-made* de Marcel Duchamp, em que “uma dignidade é conferida ao que foi originalmente abjeto” (CRUXÊN, 2004, p.40). O objeto de arte se situa no limite do simbólico. Expressa sua própria condição de significante, de puro elemento da cadeia significante, desprovido de significado. O objeto tomado pela arte perde sua funcionalidade, é destituído do uso convencional que lhe é atribuído pelo hábito ou convenção social. Este objeto, assim apresentado, perde todo o protocolo de identificação, apresentando-se como novo, desconcertante e reduzido a um puro significante.

4.4 O oleiro

A construção de um vaso é o melhor exemplo para a criação que se dá em torno do vazio. A criação em torno do vazio é o que nos mostra a “identidade entre a modelagem do significativo e a introdução no real de uma hiância, de um furo” (LACAN, 1960/1997, p.153). Esse utensílio toma seu lugar na topologia da sublimação, como significativo modelado em torno do vazio, e não em sua dimensão útil, imaginária e simbólica para a qual já lhe conferiram tantas formas e funções. Em sua origem, o vaso se oferece como imagem da articulação entre *das Ding* e o que é propriamente humano.

O vaso cria o par significativo vazio-cheio. Ao modelar a argila, o oleiro cria o vazio central, contornado pelo vaso, e, simultaneamente, cria a possibilidade de preenchê-lo. Dessa forma, ele é o primeiro significativo modelado pela mão do homem. A criação *ex-nihilo* encontra no vaso um exemplo privilegiado, pois se trata de uma criação em íntima relação com o nada. Lacan dirá, nesse sentido, que “os significantes são, em sua individualidade, modelados pelo homem, e provavelmente ainda mais com suas mãos que com sua alma” (LACAN, 1960/1997, p.151).

Nesse momento das formulações lacanianas, o registro imaginário e simbólico como dimensões propriamente humanas, organizadas pela constituição do eu ideal e do Ideal do eu, se separam do real que constitui o centro e anima que, em torno de si, proliferem infinitas formas, a partir dos elementos imaginários e simbólicos. Vimos que o Ideal do eu cumpre uma função de organizar esses registros, mantendo-os, ao mesmo tempo, separados e unidos, como demonstrado no Esquema R. Mas, nessa nova formulação sobre a topologia da sublimação, a proximidade de *das Ding*, alcançada no esforço para elevar o objeto à dignidade da Coisa, resulta, como bem Frenhorfer testemunha, no risco de cair no abismo, já que *das Ding* é um vazio, um furo.

CONCLUSÃO

Lacan se interessa pelo relato de um caso clínico da analista Karin Mikailis, apresentado em um artigo cujo título “O espaço vazio” ressoa a questão apresentada pelo caso João. O vazio apresenta-se como mobilizador da criação e precipitador de crise. Lacan, embora critique a ingenuidade da analista, diante dos arroubos artísticos da paciente e da forma de exposição do caso, que, segundo sua opinião, não nos permite “emitir um diagnóstico certo”, retira dele o que aprecia como “a maravilha do caso”, ou seja, a função do vazio na criação (LACAN, 1960/1997, p.146-147).

A paciente, Ruth Kjär, melancólica, tem a parede de um cômodo de sua casa revestida por quadros do cunhado, que era pintor. Ruth, certo dia, se vê diante de um vazio deixado na parede pela retirada de uma das obras que foi vendida. Esse espaço vazio desempenha um papel polarizante, precipitador das crises de depressão melancólica, mas, surpreendentemente, esse vazio mobiliza na doente o ímpeto de criar. Ela se põe a dar pinceladas na parede para ocupar o “maldito espaço”, que resulta numa obra de arte reconhecida, não sem espanto, pelo cunhado pintor. Esse vazio nos interessa na medida em que coincide, como Lacan nos diz, “com o plano central pelo qual esquematizo, topologicamente, a maneira como é colocada a questão a respeito do que aqui chamamos de a Coisa” (LACAN, 1960/1997, p.148).

Das Ding é o elemento central da topologia da sublimação, posição exemplificada no caso acima, vazio que mobiliza e instiga a que, em torno de si, se organize algo radicalmente diferente da natureza do seu centro, com o qual a criação se mantém em relação. A Coisa é, portanto, aquilo que obriga todo o psiquismo “a cingi-la, ou até mesmo a contorná-la, para concebê-la” (LACAN, 1960/1997, p.148).

A teoria de Lacan, nesse momento, aponta a sublimação como uma barreira contra o horror, na medida em que a compreende como uma organização em torno do vazio. Contrária à proposta de artistas contemporâneos, que exaltam o real para além de qualquer manifestação mediada pela palavra, a tese lacaniana “impele a que se preserve uma distância essencial entre a obra de arte e o vazio, circunscrito e organizado por ela” (RECALCATI, 2005, p.96). Para Lacan, a arte cinge, contorna, vela a “incandescência da Coisa”, circunscrevendo-a. Deve-se respeitar certa distância em relação à Coisa para que a arte seja possível; não tão perto a ponto de se intoxicar com a Coisa, mas não tão longe, pois a Coisa dá vida à obra.

Desde o início da formulação freudiana, o termo *objekt* surge como termo indispensável à definição de sublimação, referindo-se, inicialmente, tão-somente à troca do objeto de satisfação sexual ou genital, objeto legítimo, por outro objeto, social ou culturalmente reconhecido e valorizado. Assim formulada, a passagem do individual ao coletivo não supõe conflitos, mas a idéia de sublimação como formação reativa introduz um conflito, na medida em que lança a idéia de que há algo intolerável do qual o homem tem que se defender. Referindo-se a esse contexto, Lacan, em 1960, introduz o termo *das Ding*, para dizer, com Freud, que há algo na vida psíquica que precisa ser contornado, e o relaciona à sublimação ao dizer que esse algo exige e impulsiona a criação (LACAN, 1960/1997, p.121).

O mesmo vazio que angustia, que apresenta sua força destrutiva, opera como causa, mobilizando a criação e dando vitalidade à obra. No caso da cunhada do artista, os dois modos de operar diante do campo de *das Ding* estão designados. O confronto com o vazio na parede, ao mesmo tempo em que precipita a paciente na depressão, funciona impulsionando em direção à criação. Foi do encontro, à certa distância, com o vazio, que ela retirou a força para a criação, sem imergir no horror desse campo. *Das Ding* se apresenta aqui em sua dupla potência com a feliz vitória da arte. A proximidade é o que dá força e impacto à obra. Um passo além pode destruir o efeito estético da obra, esgarçar o “véu da beleza”, causando

horror. O artista deve contornar o vazio, mantendo-se no limite do campo da representação.

Esse efeito do vazio é descrito, no trecho abaixo, por Cruxên:

Confrontado com os efeitos maléficos de um vazio constituinte, o criador não pode senão bordejar, criar algo que acalme o furo em seu aspecto voraz. Há, dessa forma, uma substituição. Cria-se um objeto no lugar da Coisa. O Objeto reencontrado pela criação permite que a Coisa seja perdida (CRUXÊN, 2004, p.42).

Assim como Ruth Kjær, João se deparou com o vazio constituinte ao vê-lo apresentado no furo no papel. Para alguns, a reação de João pode parecer absurda, sendo difícil entender por que razão um simples furo na folha de papel possa desencadear uma atitude tão surpreendente. O furo pode não passar de um buraco na folha de papel, resultado de um acidente que, assim compreendido, é capaz de orientar as ações subseqüentes. A partir disso, o trabalho danificado pode levar alguém à compreensão de que resta, por exemplo, jogá-lo fora e dar início a outro trabalho; ou ainda, em sintonia com uma tendência mais contemporânea, pode contar com o imprevisto e assimilar o furo como artefato, que introduz um elemento inusitado na obra. Assim, a maneira com que o sujeito aborda o furo permite que o aparelho psíquico continue, cada um a seu modo, seu trabalho de elaboração e compreensão do acontecimento. Na melhor das hipóteses, o furo pode inserir-se na cultura como elemento simbólico dotado de significado, não implicando uma ruptura drástica como a experimentada por João, mas pode, por outro lado, remeter a puro vazio.

O que nos permite afirmar que houve um encontro com o real, nesse vazio da folha que se apresentou a João, foi o rompimento da cadeia significativa, momento de silêncio e de intensa angústia. Houve um encontro com o nada, com um ponto zero em que não havia nenhum caminho trilhado ao qual se encaminhar. O impulso mortífero, angustiante e também criativo é o que resta da experiência do encontro com *das Ding*.

A partir de então, restava a João criar, como o oleiro, algo que contornasse o vazio. No entanto, não foi o que ele fez de imediato. Diante da angústia, ele se propôs a abandonar a

atividade que lhe proporcionou tal encontro, para, logo em seguida, tomando uma certa distância do vazio, propor uma nova relação com a arte.

Lacan retoma de Freud as modalidades de sublimação: a arte, a religião e a ciência, que foram por ele comparadas ao trabalho psíquico de formação de sintomas na histeria, no obsessivo e na paranóia, respectivamente. Lacan relaciona essas formas culturais ao vazio, afirmando que as distâncias que cada uma delas toma do vazio não são as mesmas. A questão sobre a religião, levantada sob o ponto de vista freudiano, ganha reforço lacaniano quanto a ser incluída entre as formas de sublimação, o que não deixa de levantar um problema: “A religião consiste em todos os modos de evitar esse vazio, embora o vazio permaneça no centro, é precisamente por isso que se trata de sublimação.” (LACAN, 1960/1997, p.162). Assim, na topologia da sublimação, a religião como forma sublimatória é a que maior distância toma do vazio da Coisa. A religião, ao privilegiar os valores e ideais religiosos, estaria em posição de respeitar o “círculo encantado” que nos separa da Coisa, que “é estabelecido por nossa relação com o significante” (LACAN, 1960/1997, p.169). Lacan escreve que o mais fundamental é a “descrença”, como “modo próprio da relação do homem com seu mundo” (LACAN, 1960/1997, p.163). A descrença é concebida como uma posição discursiva que está em relação à Coisa. Assim, pela descrença, o sujeito parece romper o cordão de isolamento constituído pelo “círculo encantado”, enquanto as crenças sugerem ser organizações significantes que se interpõem entre o sujeito e o vazio, afastando um do outro.

Em *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*, no dia 20 de janeiro de 1960, Lacan diz: “A fórmula mais geral da sublimação que lhes dou é esta: ela eleva um objeto (...) à dignidade da coisa.” (LACAN, 1960/1997, p.140). No dia de 3 de fevereiro, diante das evidências da análise da religião e da ciência como forma de sublimação, ele se manifesta assim: “Essas indicações nos ajudarão a articular, em toda a sua generalidade, a fórmula com que, no final, chegaremos a ordenar a função da sublimação na referência à Coisa.” (LACAN,

1960/1997, p.140). O vaso, ele acrescenta, nos serve como exemplo para apreender onde se situa a Coisa, na relação que coloca o homem em função do médium entre o real e o significante. Ele conclui que em “toda forma de sublimação o vazio será determinante”. Acrescenta e enfatiza, como que reconhecendo uma alteração na definição anterior rumo à “generalidade da fórmula” que, “de qualquer maneira, o vazio permanece no centro, é precisamente isso que se trata de sublimação” (LACAN, 1960/1997, p.162).

Essa definição parece ser ainda mais geral que a anunciada anteriormente, pois ter o vazio como central não parece ser o suficiente para elevar o objeto à dignidade da Coisa. Para tanto, exige-se o respeito à Coisa, uma posição discursiva indicada pela descrença, descrença esta que não se verifica nem no religioso, nem no cientista.

Assim, toda ação humana é motivada pelo vazio, pois é do encontro com o nada que o sujeito tira força e motivação para criar. Quanto à sublimação, a fórmula mais geral seria aquela que localiza o vazio no centro, reservando à arte a potencialidade de elevar o objeto à dignidade da Coisa, já que “toda arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno desse vazio”, enquanto a religião “consiste em todos os modos de evitar esse vazio” (LACAN, 1960/1997, p.162). Dessa forma, a especificidade da arte é “respeitar esse vazio” (LACAN, 1960/1997, p.162), enquanto que nem a ciência nem a religião estão “aptas para salvar a Coisa” (LACAN, 1960/1997, p.168).

Desde o início de nossa pesquisa, acompanhamos, de Freud a Lacan, as indicações das diferenças entre os processos sublimatórios, apostando na tese de que todas as formas culturais são sublimações, e, nisso, encontramos apoio sobretudo em Lacan, que afirma que “todas as formas criadas pelo homem são do registro da sublimação” (LACAN, 1960/1997, p.162).

Começamos pela análise da sublimação na primeira concepção freudiana. A sublimação foi inicialmente considerada como um processo defensivo, indicada por Freud ao

aproximar a noção de sublimação da “formação reativa”, cujo exemplo pode ser encontrado no ensaio sobre a *Gradiva*. Recordemos algumas indicações desse trabalho, que refletem, nesse momento, a discussão levantada por Freud na *Gradiva*. Investigamos a sublimação em sua forma científica, utilizada pelo personagem Hanold para se afastar da sexualidade.³⁶ O trabalho científico de Hanold mostrou o fracasso da sublimação como defesa. A própria atividade científica o conduziu ao ponto do qual fugia, ponto que verificou ser, inicialmente, a origem e o estímulo para que ele se dedicasse à atividade científica. Tentando uma leitura desse exemplo com Lacan, verificaríamos que Hanold, no próprio exercício da atividade científica, aproximou-se do vazio, do qual, por meio da ciência, pretendia se afastar. Algo novo, inesperado e perturbador se insinuou através dos pés do relevo, motivando inicialmente um delírio. O processo resultou numa mudança da posição subjetiva de Hanold. Freud cita exemplos relativos também à religião e à ciência, que confirmam que o vazio está no centro. Lembremos o exemplo do monge ascético, que foge das tentações da sexualidade e que, ao voltar-se para a imagem do Salvador na cruz, vê surgir em seu lugar a imagem de uma voluptuosa mulher nua, também crucificada. Freud menciona, ainda, a postura de artistas que representam o “pecado erguendo-se, insolente e triunfante, em diversas atitudes junto à cruz do Salvador” (FREUD, 1907/1996, p.40). Essas observações de Freud evidenciam que o modo de relação com o vazio não permanece o mesmo, apesar de, às vezes, tratar-se do mesmo processo, a sublimação.

Os exemplos utilizados por Lacan para confirmar sua definição de sublimação foram todos retirados do campo da arte, seja literária ou pictórica. Contudo, indiscutivelmente, a arte é o campo privilegiado para elevar o objeto à dignidade da Coisa. A afinidade com a Coisa

³⁶ Inicialmente, Freud aponta a sublimação como uma saída para se afastar da sexualidade. Pouco depois, ele esclarece que a sexualidade não significa um horror para todas as pessoas, inclusive ressalta que o artista se beneficia dela. Nesse sentido, lembramos novamente que os pés da *Gradiva*, o objeto de desejo para Hanold, objeto que cumpre uma função fetichista, desmentindo a castração, sugere que Hanold tinha horror à castração e não à sexualidade em geral.

confere à arte um privilégio que é reconhecido desde sempre por Freud. Ele atribui esse privilégio às fontes em que se nutre o artista. O artista é, para Freud, um ser privilegiado, se comparado ao filósofo e ao cientista, o que nos é confirmado nessa pequena passagem do ensaio sobre a *Gradiva*:

Os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar. Estão bem diante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência. (FREUD, 1907/1996, p.20).

Se numa outra direção, para Lacan, tanto a religião quanto a ciência e a arte revelam o vazio como central, é porque ele pode retornar no real ou no simbólico. Quanto a “elevar o objeto à dignidade da coisa” (LACAN, 1960/1997, p.140), esta é uma possibilidade indicada pela sublimação, mas nem sempre alcançada, e nem sempre suportada. A dignidade, embora seja uma possibilidade potencial da arte, pode se apresentar em outras atividades humanas. Por outro lado, a arte, embora seja seu campo privilegiado, pode encontrar artistas que não estão à sua altura, pois são “meros copiadores” no dizer de Frenhorfer (BALZAC, 2003, p.18).

A julgar pelos exemplos anteriores, a sublimação implica um processo em constante movimento, e *das Ding*, por estar no centro de qualquer forma construída pelo homem, pode se insinuar a qualquer momento.

A partir disso, indagamos sobre as formas que o sujeito encontra para evitar esse vazio. Podemos localizar, a partir da religião, o lugar da crença no pai como as idealizações que – como Freud tão logo nos mostrou – se opõem à sublimação; a idealização que nossa pesquisa evidenciou como um limite à criação, já que a pulsão não se encontra livre, como o meio privilegiado para distanciar-se do vazio. A identificação ao pai, confirma, nesse sentido, a função de proteção ao sujeito, na medida em que o mantém à distância do vazio. Podemos

deduzir disso que o Ideal do eu dá consistência imaginária a um pai protetor e amável, ao qual o sujeito apela em busca de proteção. Entretanto, o pai não responde, pois se trata de um pai morto, pai simbólico. A rebeldia, atitude do humorista, aponta para a superação do pai que pode ser entendida, nesse contexto, como a superação do pai imaginário, que coincide, desse modo, com a posição de órfão que Kupermann opõe à do herói.³⁷ (KUPERMANN, 2003). A condição simbólica do pai promove o remanejamento imaginário a partir do registro simbólico, processo pelo qual o sujeito sai potencialmente mais rico. O Ideal do eu pode guiar o sujeito na busca de substitutos simbólicos, liberando a pulsão das amarras imaginárias.

Quando João abandona decididamente a atividade livre e criativa para se dedicar a copiar, sua ação sugere ter ele buscado se distanciar de algo que o ameaçava. Nós nos arriscamos a dizer que a cópia foi um meio que João encontrou para evitar o vazio. A opção pela cópia parece ter sido uma estratégia sutil na qual João, embora se dedicando à mesma atividade e utilizando os mesmos materiais e instrumentos, conseguiu impor um limite à criação em sua vertente enigmática, já que o resultado na atividade de copiar se torna mais previsível. Ele pôde, desse modo, barrar e evitar o inesperado. João afasta-se do enigma que se lhe apresenta sem fazer apelo ao Nome do pai, sem empreender uma busca pela significação que, como pesquisamos, estaria fadada ao fracasso.

Intuímos que, ao se apoiar em um modelo, o que inclui a imitação de algo feito pelo outro, seja impresso numa revista ou em qualquer meio de comunicação da sociedade, o esforço de João busca garantir um lugar no campo do Outro. A cópia nos parece, desse modo, funcionar como uma estratégia que consiste em um meio de “envelopar” os enigmas e endereçá-los ao campo do Outro. Na ausência do Ideal do eu, João parece realizar um salto do imaginário ao simbólico como campo do Outro, na medida em que copiar permitiu que ele

³⁷ Ver comentário mais detalhado a esse respeito, no capítulo 2, item 5.1- “A sublimação e o humor”, desta dissertação.

restabelecesse os laços com seu trabalho e com as pessoas, tornando sua posição mais confortável. Reconhecemos que a cópia cumpriu um papel, preservando a configuração do Esquema I, pertinente a uma forma de organização psíquica, sem apelar para o delírio que, geralmente, dá consistência imaginária a um pai protetor na figura de um grande homem.

No contexto desta investigação, concluímos que existe uma multiplicidade de saídas, embora muitas vezes instáveis. A possibilidade de que essas saídas possam contribuir para a estabilização do quadro é uma questão que poderá ser pensada no contexto de *O seminário, livro 23: o sinthoma*, a partir do qual pretendemos prosseguir com esta pesquisa, em um momento futuro.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. *Prismas*. Tradução: Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, p.7-26.
- AMBERTIN, Marta Gerez. A questão do sujeito e suas identificações. In: *PUC Rio Publicações*. Disponível em <http://www.puc.rio.br/sobrepucc/depto/psicologia/revista101-Marta-Gerez-Ambertin.html#topo>> Acesso em: 10/12/2006.
- ATTIÉ, Joseph. Sublimação - Sintoma? In: _____. *Kalimeros: os destinos da pulsão*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1997. p.145-172.
- BAAS, Bernard. *O desejo puro*. Rio de Janeiro: Revinter, 2001.
- BALZAC, Honoré de. *A obra-prima ignorada*. São Paulo: Comunique, 2003.
- _____. *Estilo e modernidade em psicanálise*. São Paulo: Ed.34, 1997.
- CARVALHO, Ana Cecília. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- COELHO, Teixeira. Entre a vida e a arte - posfácio. In: BALZAC, Honoré de. *A obra-prima ignorada*. São Paulo: Comunique, 2003.
- COUTINHO, Marco Antônio. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- CRUXÊN, Orlando. *A sublimação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- DOR, Jöel. *Introdução à leitura de Lacan: estrutura do sujeito*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995. 2v.
- FRANÇA NETO, Oswaldo. *Freud e a consciência*. São Paulo: Escuta, 1998.
- _____. *Freud e a sublimação: arte, ciência, amor e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 24 v.
- _____. (1950[1895]) Projeto para uma psicologia científica. v. I.
- _____. (1905a) Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. v. VII.
- _____. (1905b) Os chistes e sua relação com o inconsciente. v. VIII.
- _____. (1907[1906]) Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen. v. IX.
- _____. (1908a[1907]) Escritores criativos e devaneio. v. IX

- _____. (1908b) Caráter e erotismo anal. v. IX
- _____. (1908c) Moral sexual civilizada e doença nervosa moderna. v. IX
- _____. (1910a) Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância. v. XI.
- _____. (1910b[1909]) Cinco lições de Psicanálise. v. XI
- _____. (1911) Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranóia (Dementia Paranoides.) v. XII.
- _____. (1912) Tipos de desencadeamento da Neurose. v. XII.
- _____. (1914) Sobre o narcisismo: uma introdução. v. XIV.
- _____. (1915a) Os instintos e suas vicissitudes. v. XIV.
- _____. (1915b) Reflexões para os tempos de guerra e morte. v. XIV.
- _____. (1916[1917]) Conferência XXIII: Os caminhos da formação dos sintomas. v. XVI.
- _____. (1917[1915]) Luto e melancolia. v. XIV.
- _____. (1918[1914]) História de uma neurose infantil. v. XVII.
- _____. (1920) Além do princípio do prazer. v. XVIII.
- _____. (1922) Dois verbetes de enciclopédia. v. XVIII.
- _____. (1923) O Ego e o Id. v. XIX.
- _____. (1925) A negativa .v. XIX
- _____. (1925[1924]) Um estudo autobiográfico. v. XX
- _____. (1930[1929]) O mal-estar na civilização. v. XXI
- _____. (1927) O humor. v. XXI
- _____. (1932) Conferência XXXI: A dissecação da personalidade psíquica. v. XXII.
- _____. (1937) Construções em análise. v. XXIII
- _____. (1887-1904) *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess*. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

FREUD, Sigmund. À guisa de introdução ao narcisismo. In: *Obras psicológicas de Sigmund Freud: escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Coord. geral da tradução: Luiz Alberto Hans. Rio de Janeiro: Imago, 2004. v.1.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *O mal radical em Freud*. 4.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

———. *Freud e o inconsciente*. 6.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

GAY, Peter. *Freud: uma vida para o nosso tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HANNS, Luiz Alberto. *Dicionário comentado do Alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

KOFMAN, Sarah. *A infância da arte: uma interpretação da estética freudiana*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

KUPERMANN, Daniel. *Ousar rir: humor, criação e psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

LACAN, Jacques. (1932) *Da psicose paranóica em suas relações com a personalidade*. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1987.

LACAN, Jacques. (1938) *Os complexos familiares na formação do indivíduo: ensaio de análise de uma função em psicologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1984.

LACAN, Jacques. (1953-1954) *O Seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

———. (1955-1956) *O Seminário, livro 3: as psicoses*. 2. ed.rev. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

———. (1956-1957) *O Seminário, livro 4: a relação de objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

———. (1957-1958a) *O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

———. (1959-1960) *O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

———. (1972-1973) *O Seminário, livro 20: mais, ainda*. 2.ed.rev. Rio de Janeiro Jorge Zahar, 1985.

———. (1975-1976) *O Seminário, livro 23: o sintoma*. Rio de Janeiro Jorge Zahar, 2007.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

———. (1946) Formulações sobre a causalidade psíquica.

———. (1949) O estágio do espelho como formador da função do eu.

———. (1958b) De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose.

———. (1960) Observação sobre o relatório de Daniel Lagache: Psicanálise e estrutura da personalidade.

———. (s.d.) De nossos antecedentes.

LAPLANCHE, Jean. *Problemáticas III: a sublimação*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

LAURENT, Eric. *Versões da clínica psicanalítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

MILLER, Jacques Alain. *Matemas I*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

———. *Perspectivas do Seminário 5 de Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

———. *Percurso de Lacan*. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999a.

NASIO, David Juan. *Lições sobre os 7 conceitos cruciais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

QUINET, Antônio. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

RECALCATI, Massimo. As três estéticas de Lacan. *Opção Lacaniana - Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*. São Paulo, n.42, p.94-108, fev.2005.

RIVERA, Tânia. *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

SCHREBER, Daniel Paul. *Memórias de um doente dos nervos*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

SILVESTRE, Michel. Mise en cause da la sublimation. *Ornicar?* Seuil, n.19, p.11-31, jun. 1992.

TEXEIRA, Antônio. Forclusão generalizada: como é possível não ser louco. *Curinga-EBP-MG*, Belo Horizonte, n.14, p. 60-65, abr.2000.

Filme

A VIDA É BELA. Direção: Roberto Benigni. Produção: Gianluigi Braschi e Elda Ferri. Roteiro: Vincenzo Cerami e Roberto Benigni. Intérpretes: Roberto Benigni, Nicoletta Braschi, Giorgio Cantarini e outros. Itália: Melampo Cinematográfica, 1997.1 filme (116 min).